

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**  
**FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN**  
**GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**  
**Trabajo de Fin de Grado**

# **Las memorias de Maurice Béjart: una aproximación a la danza**

**Traducción comentada y comparación entre versiones**

**Realizado por: Nerea Fernández Martínez**

**Dirigido por: Goedele De Sterck**

**Salamanca, 2012**

## **RESUMEN Y PALABRAS CLAVE**

### **Resumen:**

En el presente documento se pretende realizar un acercamiento al mundo de la danza por medio de la traducción comentada de *Un instant dans la vie d'autrui* (1979), las memorias del conocido coreógrafo francés, Maurice Béjart. Se enumeran, por tanto, las características generales del texto autobiográfico, así como la vida y obra de este autor.

En la parte central del estudio se aborda la traducción francés-español de cuatro fragmentos del libro en cuestión, ilustrándola con notas a pie de página en las que se incluyen explicaciones para las soluciones propuestas.

En una última fase, se realiza una comparación crítica de la versión publicada en español, que fue traducida en 1982 por la argentina Mirta Arlt, con la traducción propuesta para este mismo estudio.

Se utilizará todo el material precedente para extraer conclusiones sobre la utilidad de las notas a pie de página en el ámbito de la traducción didáctica, se valorarán las capacidades de trabajo de una traductora novel en oposición a una experimentada, y se hará alusión a aspectos relacionados con la variación lingüística entre ambas versiones.

### **Palabras clave:**

danza, comparación de traducciones, Maurice Béjart, memorias, Mirta Arlt, texto autobiográfico, traducción comentada

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 Motivación .....</b>	<b>5</b>
• Interés por compaginar danza y traducción .....	5
• Importancia de Maurice Béjart: vida y obra.....	6
• Contextualización de la obra: <i>Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires..</i>	8
<b>1.2 Planteamiento del trabajo.....</b>	<b>9</b>
• Acerca de la obra, el autor y el género textual.....	9
• Traducción comentada de tres fragmentos .....	9
• Comparación de esta traducción con la versión publicada: <i>Un instante en la vida ajena</i> (trad. De Mirta Arlt, editorial Gedisa, 1ª ed. 1982, 280 p.).....	12
<b>2. PUNTOS DE PARTIDA .....</b>	<b>13</b>
<b>2.1 El texto autobiográfico .....</b>	<b>13</b>
• Características .....	13
• Subtipos .....	14
• Importancia en España .....	15
<b>2.2 La traducción comentada .....</b>	<b>16</b>
<b>2.3 Objetivos.....</b>	<b>17</b>
<b>3. TRADUCCIÓN COMENTADA .....</b>	<b>18</b>
<b>3.1 Primer fragmento .....</b>	<b>18</b>
<b>3.2 Segundo fragmento.....</b>	<b>28</b>
<b>3.3 Tercer fragmento.....</b>	<b>35</b>
<b>3.4 Cuarto fragmento .....</b>	<b>41</b>

<b>4. COMPARACIÓN CON LA TRADUCCIÓN PUBLICADA .....</b>	<b>44</b>
<b>4.1 Primer fragmento .....</b>	<b>44</b>
<b>4.2 Segundo fragmento.....</b>	<b>51</b>
<b>4.3 Tercer fragmento.....</b>	<b>60</b>
<b>4.4 Cuarto fragmento .....</b>	<b>64</b>
<b>5. CONCLUSIONES .....</b>	<b>68</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>70</b>
<b>7. ANEXOS .....</b>	<b>75</b>
<b>7.1 Cuatro fragmentos de <i>Un instant dans la vie d'autrui</i> .....</b>	<b>75</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

« La danse... un minimum d'explications, un minimum d'anecdotes, et un maximum de sensations. » *Un instant dans la vie d'autrui* (1979)

«La danza... un mínimo de explicaciones, un mínimo de anécdotas y un máximo de sensaciones». *Un instante en la vida ajena* (Traducción de Nerea Fernández)

«La danza... un mínimo de explicaciones, un mínimo de anécdota, y un máximo de sensaciones». *Un instante en la vida ajena* (1982; traducción de Mirta Arlt)

### 1.1 Motivación

- **Interés por compaginar danza y traducción**

Son varios los motivos que me han animado a realizar un trabajo de este tipo. Desde niña me he sentido vinculada con el mundo del baile, particularmente el *ballet* clásico. A los seis años asistí a mis primeras clases de danza y desde entonces nunca he dejado de estar interesada por este ámbito. Pero mi relación con este arte no se limita a mi propia experiencia como bailarina: a lo largo de estos años y en parte gracias a Internet, me he podido documentar sobre la cultura y la historia de esta materia, he conseguido ver a los grandes bailarines del siglo pasado interpretando todos los clásicos y también he tenido la oportunidad de viajar por Europa para ver en directo la mayoría de los *ballets* más conocidos representados por las compañías más importantes y protagonizados por las estrellas de nuestro siglo, así como los nuevos trabajos de famosos coreógrafos contemporáneos. Todo esto me ha proporcionado un conocimiento muy amplio de la materia, lo que evidentemente resulta muy útil a la hora de traducir documentos relacionados. Además, después de

tantos años he conocido a muchos profesionales del sector, tanto profesores, como coreógrafos y bailarines, por lo que he podido contar con su asesoramiento en caso de que me surgieran dudas durante la fase de traducción.

- **Importancia de Maurice Béjart: vida y obra**

Maurice Béjart ha sido uno de los coreógrafos más influyentes del siglo XX. Nació en Marsella el 1 de enero de 1927 con el nombre de Maurice Berger (más tarde cambiaría su apellido en homenaje a Molière, tomando el de la mujer de este último como seudónimo). Béjart comenzó a estudiar *ballet* clásico después de que un médico se lo aconsejara para fortalecer su espalda, y tras quedar fascinado por un espectáculo del coreógrafo y bailarín Serge Lifar, decidió dedicar toda su vida a la danza.

Su formación comenzó en Marsella y más tarde continuó en las ciudades de Vichy (bajo la tutela de personalidades como Janine Charrat o Roland Petit), París y Londres (donde fue estudiante de Vera Volkova, la profesora de la aclamada Margot Fonteyn) y donde se unió a la Compañía Internacional de Ballet mientras trabajaba con el Ballet Cullberg y hacía apariciones como invitado en el Ballet Real de Suecia.

Precisamente durante una gira por Suecia con el Ballet Cullberg descubrió los recursos de la coreografía expresionista y en Estocolmo creó su primer *ballet*. Más tarde, fundaría su propia compañía: los *Ballets de l'Étoile*, para la cual comenzaría a hacer nuevas piezas. Su primera obra importante fue «Sinfonía para un hombre solo» (1955), a la que él mismo consideró su nacimiento como coreógrafo. Tras esta

creación, recibió la invitación del director del Teatro Real de la Moneda de Bruselas para fundar una compañía permanente ligada al mismo. La consecuencia directa de esto sería la creación del Ballet del Siglo XX, para el cual coreografió muchas de sus piezas más conocidas, entre las que se encuentran el Bolero de Ravel, el Pájaro de Fuego y, por supuesto, La Consagración de la Primavera. Durante esta etapa, Béjart dejó claro su interés por la enseñanza, al crear la Escuela Mudra en Bruselas (en 1970, y años después en Dakar), interés que se alargaría en el tiempo hasta la fundación de la Escuela-taller Rudra en Lausana (1992).

El Ballet del Siglo XX se convirtió en el *Béjart Ballet Lausanne* después de que Béjart decidiera reducir el número de componentes de la compañía con el objetivo de «volver a encontrar la esencia del intérprete». Para esta formación creó diversos trabajos, como *Ring um den Ring*, *À propos de Shéhérazade* y *Lumière*.

Maurice Béjart ha sido aclamado por el público y la crítica, y prueba de ello son los numerosos premios recibidos y la gran cantidad de honores que le han sido concedidos por todo su trabajo, entre los que destacan la Orden del Sol Naciente (1986), el nombramiento de Gran Oficial de la Orden de la Corona de Bélgica y su designación como miembro libre de la Academia de Bellas Artes de Francia.

El coreógrafo murió en Lausana el 22 de noviembre de 2007 mientras preparaba su último trabajo: *La vuelta al mundo en 80 minutos*, un viaje imaginario por distintas geografías y épocas, que se estrenaría un mes después con enorme expectación popular y mediática.

- **Contextualización de la obra: *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires***

«Dans cet ouvrage, paru pour la première fois en 1973, le danseur et chorégraphe évoque son enfance, son adolescence provençale et la naissance de ses ballets les plus célèbres.»

La primera parte de las memorias de Maurice Béjart (*Un instant dans la vie d'autrui*) fue publicada en 1979, momento durante el cual el autor creaba nuevas piezas en Bruselas para la compañía que dirigía: el Ballet del Siglo XX, que era considerado en la época como uno de los mejores del mundo, tanto por su capacidad técnica y artística, como por la escuela de danza ligada al mismo. El coreógrafo se ocupaba al mismo tiempo de otro proyecto: la creación de una academia de baile en París, que pensaba abrir en 1981.

Esta no es una obra puramente autobiográfica como suelen entenderse, sino que se acerca más al género narrativo: es un conjunto de reflexiones, ideas y anécdotas del autor (memorias). Relata los momentos más destacados de su vida; habla de sus seres queridos y de las personas que más inspiraron su trabajo o influyeron en él. El artista hace alusión a muchas de sus coreografías, pero no desde un punto de vista técnico y descriptivo, sino que cuenta las aventuras de sus compañías cuando representaban dichas producciones: anécdotas que surgieron en el escenario o cuando estaban de gira. Podría decirse que en esta obra Béjart se centra, más que en sí mismo, en el mundo que le rodeaba y en las personas que le acompañaban, utilizando siempre un estilo muy personal y repleto de términos coloquiales.



Cabe destacar también que a diferencia de la mayoría de los escritos autobiográficos, esta obra no sigue un orden cronológico. El autor salta de un hecho a otro de manera casi aleatoria, quizás por su peculiar visión del tiempo: a lo largo del libro reitera que no le gusta hablar de acontecimientos pasados, sino que prefiere centrarse en el presente y en el futuro: «no soy un virtuoso del recuerdo».

## **1.2 Planteamiento del trabajo**

El presente trabajo se centra en la traducción y análisis de las memorias del coreógrafo Maurice Béjart: «*Un instant dans la vide d'autrui*» y consta de tres partes claramente diferenciadas:

- **Acerca de la obra, el autor y el género textual**

Dentro de los apartados «introducción» y «puntos de partida» se incluyen todos los aspectos relativos a este estudio y a la publicación en concreto, centrándonos principalmente en la vida de Maurice Béjart y en su obra, contextualizando el libro que será objeto de análisis y haciendo alusión a las características del texto autobiográfico y a los problemas de traducción inherentes a este género.

- **Traducción comentada de tres fragmentos**

Este es el apartado principal del presente trabajo. Se ha realizado una selección cuidadosa de los fragmentos, atendiendo a criterios relacionados con el tema, el contenido, o porque incluían párrafos que por una u otra razón podían resultar problemáticos a la hora de abordar su traducción. Todas estas dificultades

encontradas se comentarán y se justificará la solución propuesta en notas a pie de página.

El primer fragmento está constituido por el comienzo de la obra. El autor nos resume en el prólogo su experiencia en el mundo de la danza: su vida como coreógrafo, su inspiración a la hora de crear nuevos trabajos y su peculiar manera de entender al público. También se ha incluido en este fragmento una pequeña parte del primer capítulo de la autobiografía, en la que Béjart nos relata su infancia. Nos habla de sus padres; de Marsella, su ciudad natal; de su vínculo con los escenarios y de las razones que le llevaron a estudiar danza en primer lugar. Se ha considerado importante incluir este fragmento porque tanto el principio como el final de una obra nos ayudan a comprender mejor al autor y sus intenciones, y sobre todo nos dan una idea de cómo se desarrolla el libro en cuestión.

El segundo fragmento también forma parte del primer capítulo de la obra, y en él se nos relatan los recuerdos del autor sobre sus primeras clases de danza. Se trata de una parte del libro que requiere un considerable conocimiento previo de la materia: es necesario estar familiarizado con el entorno de los estudios de danza, con el ambiente, con los modales. El *ballet* tiene más de 300 años de historia y eso tiene como consecuencia toda una tradición que en la mayor parte de los casos se ha mantenido intacta a lo largo de los siglos: la llamada *balletique* por muchos. También parece pertinente destacar aquí la importancia del léxico especializado: la documentación resulta primordial en este caso, dado que se hace referencia a las distintas partes de un estudio de danza. Incluso entre estos elementos hay que analizar si deben mantenerse en francés o traducirse, dado que gran parte de la

terminología relativa a este ámbito se ha conservado en su idioma de origen en todo el mundo.

El siguiente fragmento se encuentra en el capítulo cinco de la obra, y hace referencia a la concepción que tiene el autor sobre la danza. Se trata de un texto repleto de alusiones a la historia del *ballet* y a su evolución a lo largo de los años. Béjart también expresa aquí su descontento respecto al trato que se le ha dado a este arte y lo compara con los demás para ilustrar el «retraso» del mismo. Además, el autor deja constancia de su propio compromiso con la danza: pretende que alcance el esplendor que merece, y no solo desde un punto de vista profesional, sino que desea que se convierta en algo accesible para todas las personas. En este apartado destaca la importancia de la documentación para hacer frente a todos los problemas que puedan suponer las referencias culturales e históricas.

El cuarto fragmento está constituido por el último capítulo de la publicación. Como ya se ha señalado con anterioridad, el principio y el final de una obra sirven para contextualizarla y dan una buena visión de conjunto al lector, de ahí que también se haya seleccionado esta parte. Además, aquí se explica la frase que da título a la obra, lo cual resulta necesario para darle una traducción apropiada y coherente con el texto completo.

- **Comparación de esta traducción con la versión publicada: *Un instante en la vida ajena* (trad. De Mirta Arlt, editorial Gedisa, 1ª ed. 1982, 280 p.)**

En este apartado se realiza una comparación de la traducción publicada con la que se ha llevado a cabo para este trabajo, tomando como ejemplo varios fragmentos en los cuales las diferencias eran más significativas.

La traductora original de la obra es Mirta Arlt, escritora, traductora, profesora, investigadora y guionista especializada en teatro. En 1948 se licenció como traductora nacional de inglés y al año siguiente, como profesora de lengua y literatura. Desde entonces ha traducido y publicado varios libros y también ha colaborado en los suplementos literarios de diversos periódicos. En el momento de traducir las memorias de Maurice Béjart ya era una traductora experimentada.

## **2. PUNTOS DE PARTIDA**

### **2.1 El texto autobiográfico**

El texto autobiográfico queda enmarcado dentro de los textos narrativos, pues relata hechos, acciones y acontecimientos. En este trabajo no se entrará en la polémica de si se trata o no de un género literario, sino que nos limitaremos a enumerar sus características, establecer una pequeña clasificación de subtipos, hacer mención de la situación de estos textos en el panorama editorial español, y hacer reflexiones concretas sobre las autobiografías de los coreógrafos.

- **Características**

De todos es sabido que existe una diferencia sustancial entre la biografía (en la que los acontecimientos, experiencias, sentimientos, etc. del protagonista son descritos por una persona distinta de éste) y la autobiografía (en la que el autor relata sus propias vivencias). El libro que se ha traducido para este trabajo se corresponde con esta última, por lo que es la que nos interesa describir.

El texto autobiográfico se define principalmente por esa característica: el autor y el personaje principal de la obra se identifican en una sola entidad, lo que tiene como consecuencia directa una segunda peculiaridad: el uso de la primera persona del singular en la mayoría de los casos. Por otra parte, entre los aspectos morfosintácticos de este tipo de textos mencionados por Puertas Moya en 2003 destacan su carácter retrospectivo, ya que relatan siempre acontecimientos pasados y la presunción de la veracidad de lo narrado por el autor, a diferencia de otros modelos narrativos, como la novela.

Como componentes semánticos de este tipo de textos, Puertas Moya hace una lista que gira en torno al «yo» característico del tipo textual entre los que se encuentran los siguientes: la referencialidad, el testimonio, la intimidad, la sinceridad, y el narcisismo.

En la traducción de este tipo de textos es especialmente necesario tener en cuenta todos los aspectos arriba mencionados: la intención del autor, su estilo, su ritmo, son en muchos casos claros indicadores de las distintas experiencias del autor/protagonista. La intuición lectora del traductor desempeña un papel primordial, así como su capacidad de documentación, dado que los temas tratados suelen tener un grado de especialización considerable.

- **Subtipos**

En cuanto a los subtipos de textos que pueden incluirse dentro de este género, Romera Castillo hace en 1993 la siguiente clasificación:

- Autobiografías y memorias: las primeras se centran en la vida del autor, mientras que las segundas lo hacen en los contextos en los que ésta se desarrolla (es el caso del libro de Maurice Béjart).
- Diarios: escrituras en las que se plasman, día a día, las anotaciones del quehacer cotidiano.
- Epistolarios: comunicación escrita, personal y a distancia, con un destinatario concreto.
- Autorretratos: los escritores se «pintan» a sí mismos con palabras.
- Modalidad heterogénea, que se divide a su vez en:

- Novelas autobiográficas: relatos cargados de «autobiografismo».
- Poemarios autobiográficos.
- Ensayos autobiográficos: como por ejemplo los «Ensayos» de Michel de Montaigne.
- Autobiografías dialogadas: entrevistas y conversaciones con los autores.
- Recuerdos, testimonios y evocaciones personales.
- Encuentros.
- Retratos.
- Libros de viajes: como los volúmenes ya clásicos de Camilo José Cela, «Viaje a la Alcarria», «Del Miño al Bidasoa», etc.
- Crónicas.
- Autobiografías y memorias noveladas.

### • **Importancia en España**

En lo relativo a la importancia de este género en el panorama editorial, cabe mencionar el gran auge de la literatura autobiográfica en España, que se ha hecho notable desde los años posteriores a la muerte del general Franco (1975). Esto es debido principalmente al régimen democrático instaurado y a la consiguiente libertad de expresión (Romera Castillo, 1993). Se originó una nueva corriente que empujó a pintores, cantantes, bailarines, escritores y poetas a redactar sus memorias, quizás en cierto sentido para evitar que fueran otros (los biógrafos), los que hablaran de ellos. También en esa época salieron a la luz escritos, antaño prohibidos por la censura, de grandes artistas como Alberti y tantos otros. Además, se produjo por las mismas razones un considerable aumento del número de autobiografías artísticas

traducidas, entre las que se encuentran, por ejemplo, las de Andy Warhol, Vincent Van Gogh, Igor Stravinski y las cartas de Wolfgang Amadeus Mozart.

## **2.2 La traducción comentada**

La riqueza del texto origen constituye uno de los factores clave a la hora de realizar una traducción comentada. El estilo, la intención, el destinatario e incluso el ritmo son aspectos cruciales que deben tenerse en cuenta antes de abordar la traducción de una obra. Se produce una diglosia importante: el lector-traductor analiza el texto origen con un carácter crítico mucho mayor que el de un lector corriente: «más vale prevenir errores que corregirlos» (Larose, 1984). Durante la fase de lectura, el traductor se plantea varias preguntas: «¿cuál es la intención del autor?», «¿cómo lo recibe el lector?», «¿cómo podría expresarse en lengua término?». Resulta conveniente que todos estos aspectos queden reflejados en notas a pie de página para poder realizar una mejor traducción en la fase siguiente. Según este sistema, Jean Delisle y Georges L. Bastin enumeraron en 2006 tres tipos distintos de anotaciones: las enciclopédicas, que sirven para informarse de los conceptos con el objetivo de garantizar la comprensión antes de traducir; las lingüísticas, destinadas a permitir una mejor comprensión del texto original; y las traduccionales, que se realizan para permitir que el traductor aplique una estrategia particular de traducción. También Delisle y Bastin señalan que las anotaciones nunca imponen una solución determinada, y que deben usarse tras un primer borrador, pues le dan al traductor una visión global del texto y le ayudan a dar con mejores soluciones en la versión definitiva.

Por otra parte, Rosas Rodríguez señala que la traducción no debe estar llena de notas al pie, sino que se debe recurrir a ellas cuando el texto meta se haya desviado



sustancialmente del original, cuando se haya añadido o eliminado información, cuando se haya utilizado una selección léxica inusual para cierto concepto, cuando se haya alterado el orden sintáctico o se hayan cambiado los signos de puntuación. Además, enumera en su «Guía para la redacción de una traducción comentada» una serie de cuestiones que deben considerarse en la elaboración de un comentario de traducción (una vez realizada la misma), entre los que se encuentran los siguientes:

- Aspectos formales: relativos a cuestiones de orden gramatical.
- Aspectos retóricos: referentes a la manera en que está escrito el texto.
- Aspectos temáticos: ¿de qué trata el texto?
- Otros aspectos: elementos externos al texto, como información biográfica, histórica o crítica que sirva de documentación.

## **2.3 Objetivos**

- Llevar a cabo una traducción razonada de un texto sobre la danza, poniendo en práctica todos los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera, sopesando los pros y los contras de las diferentes soluciones posibles y justificando la decisión final.
- Desarrollar un espíritu crítico y reflexionar sobre el proceso de traducción.
- Identificar y analizar las diferencias entre el texto de una traductora novel y el de una traductora profesional experimentada.

### 3. TRADUCCIÓN COMENTADA

#### 3.1 Primer fragmento

**MAURICE BÉJART**

**Un instante en la vida ajena - Memorias**

*A François Weyergans,  
sin el cual no existiría este libro.*

Porque era él  
y porque era yo.<sup>1</sup>  
Montaigne, *Ensayos*.

¡Y demos por perdido el día en que no hayamos  
bailado al menos *una vez*!

¡Y sea falsa para nosotros toda verdad en la que no  
haya habido *una carcajada*!<sup>2</sup>

Nietzsche, *Así habló Zaratustra*.

---

<sup>1</sup> Tanto esta cita como la siguiente son «de dominio público». Esta traducción concreta es la que aparece en la página «Libros» del sitio «Web Filosofía», que no incluye los datos editoriales ni del traductor.

<sup>2</sup> Traducción de la versión encontrada en el Enlace de Bibliotecas Digitales, que al igual que antes, no contiene datos bibliográficos.

Soy coreógrafo porque no sé hacer nada más.

Al abandonar<sup>3</sup> una infancia que, sin embargo, no me había preparado para eso, me encontré siendo bailarín. El niño, en cambio<sup>4</sup>, quería ser director de escena. El director de escena y el bailarín crearon un coreógrafo. Y como, a fin de cuentas, las personas son siempre lo que fueron al principio de sus vidas<sup>5</sup> —no creo en las vocaciones imprevistas—<sup>6</sup>, parece que hoy en día hay alguien que es coreógrafo bajo el nombre de Maurice Béjart.

Aunque no crea mucho en lo imprevisto, sí que creo en las metamorfosis, en la flexibilidad de la vida. Ahí es donde cada persona puede ser rompedora y, en todo caso, ella misma. ¿Y si la vida sólo fueran historias de amor entre el tema y sus variaciones?

Por otro lado, el artista (tanto el intérprete como el creador)<sup>7</sup> es muy parecido a las prostitutas. ¿Parecido? ¿Por qué «parecido»? ¡El artista *es* un prostituto! Si siente placer, si disfruta, mucho mejor; aunque no es indispensable. No es un deber. No está ahí para eso. Hay que conseguir que disfrute el cliente<sup>8</sup>: el público. «Mi querido

---

<sup>3</sup> El gerundio francés tiene varios posibles equivalentes en español, desde la traducción literal en gerundio, pasando por la perífrasis con «cuando», hasta la construcción «al + infinitivo». En este caso, esta última opción resulta más idiomática, ya que el gerundio se encuentra a principio de frase. Se trata de un problema recurrente en la combinación lingüística francés – español.

<sup>4</sup> Se ha añadido un conector adversativo para conservar la estructura enfática que en francés expresa oposición utilizando el pronombre tónico *lui*.

<sup>5</sup> Se ha optado por escribir «vidas» en plural para mantener la coherencia con «personas», de manera que la frase quede más natural en español.

<sup>6</sup> El Diccionario Panhispánico de Dudas establece que para encerrar aclaraciones o incisos deben utilizarse las rayas, las comas o los paréntesis. Señala además que las rayas suponen un aislamiento del inciso mayor que las comas, pero menor que los paréntesis, por lo que en esta ocasión se ha decidido mantenerlas.

<sup>7</sup> La aclaración parece estar más aislada del resto del texto que en el caso anterior, por lo que se ha decidido encerrarla entre paréntesis.

<sup>8</sup> Se ha cambiado el orden de palabras para que el énfasis recaiga en «cliente», en oposición al propio artista.

público», como decía Anna Magnani al extender los brazos hacia él en una película realizada por Antonio Vivaldi y Jean Renoir: *La carroza de oro*<sup>9</sup>.

Mi *ballet*<sup>10</sup> favorito siempre será el próximo. Asistí a una fiesta celebrada con motivo de mi centésima creación en Bruselas, pero sólo conseguía esbozar sonrisas superficiales, porque en ese momento estaba teniendo muchos problemas para elegir la música definitiva del *ballet* número ciento uno. Algunos *ballets* exigieron años de gestación; otros llegaron muy deprisa. A veces me inspiraba en toda una tradición, ya fuera musical o religiosa: me dejaba llevar. A veces el punto de partida era una simple imagen: un cortejo fúnebre en una carretera desolada en el corazón de España, o las risas de tres amigos en el pasillo de un tren, o una chica que salía del agua a mediodía en el mes de agosto. A veces<sup>11</sup> me apetecía regalarle un papel a alguien, sentirme excitado por un intérprete.

Como todo el mundo. Tenemos<sup>12</sup> deseos, entusiasmos, desengaños. Historias que duran. Historias que no duran. Buscamos algo que hacer y queremos hacerlo lo

---

<sup>9</sup> Según la información contenida proporcionada por la *Internet Movie Database*, esta película se estrenó en España el 24 de marzo de 1982 bajo el nombre de *La carroza de oro*.

<sup>10</sup> En cursiva según el Diccionario de la Real Academia Española.

<sup>11</sup> Se ha mantenido la repetición de *parfois* a lo largo de todo el párrafo, para respetar el ritmo original del autor.

<sup>12</sup> El pronombre personal francés *on* tiene diferentes interpretaciones en español. Según el contexto, se puede considerar que la frase es impersonal, con lo que en español se utilizaría la construcción con el pronombre «se». También puede ocurrir que el sujeto no esté claramente determinado, y en estos casos podría utilizarse la tercera persona del plural en español u otros equivalentes, como «las personas». Por último, *on* puede referirse a un colectivo en el que se incluye el hablante, usado a menudo en el lenguaje familiar y que se corresponde con «nosotros» en la mayoría de los casos (Vera, Carmen. «*Le pronom indéfini on*»). En esta frase en concreto se ha elegido la primera persona del plural, ya que el autor forma parte del grupo del que habla, lo que demuestra al decir «como todo el mundo» en la oración precedente.

mejor posible. Como un artesano. Porque el talento... El talento, el genio, es pequeño, es bastante limitado. ¡El genio! Hoy en día, está de moda. Todo es genial, todo debería serlo. No obstante, las personas de la Edad Media y también los escultores egipcios, los miniaturistas persas, los pintores sobre seda de China y Japón... estoy seguro de que pensaban en algo completamente distinto; y Dante también, y Miguel Ángel<sup>13</sup>. Miguel Ángel no tenía talento: ¡tenía trabajo<sup>14</sup>! Si iba con retraso, el Papa<sup>15</sup> enfurecía.

Cuando era pequeño, me llamaban Bim. Ahora, cuando las salas atestadas de público aplauden, golpean el suelo con los pies y reclaman a mi colega: «¡Béjart! ¡Béjart!», salgo a saludar y replico interiormente: «¡Bim! ¡Bim!». Ellos quieren a Béjart; yo les ofrezco a Bim.

---

<sup>13</sup> Se ha cambiado la puntuación de estas dos oraciones. En francés continúan las comas hasta después de la enumeración. En español, no obstante, las comas se utilizan para hacer incisos o explicaciones, así como para separar los elementos de las enumeraciones. En este caso, tenemos una sucesión de elementos que efectivamente deben separarse con comas, y después lo apropiado es colocar unos puntos suspensivos, pues la enumeración se queda abierta (el Diccionario Panhispánico de Dudas establece que cuando las sucesiones de elementos están incompletas, se deben cerrar con «etcétera», puntos suspensivos o, en usos expresivos, con un punto). El punto y coma se ha añadido para hacer una pausa mayor que la de la coma y separar así ideas diferentes.

<sup>14</sup> El término francés *boulot* es coloquial, pero las opciones con las que cuenta el español lo son mucho más. «Trabajo» se adapta mejor al registro de estas memorias.

<sup>15</sup> El Diccionario Panhispánico de Dudas señala en el apartado 4.31 del capítulo dedicado a las mayúsculas que los títulos y cargos de dignidad pueden escribirse con mayúsculas cuando se refieran a una persona concreta, sin mención expresa de su nombre propio.

Dicho esto, los aplausos son la vitamina C de quienes nos dedicamos al mundo del espectáculo: nos reconfortan, nos hacen más fuertes<sup>16</sup>. Y los abucheos son el calcio: también son necesarios. ¡Yo he recibido los dos!

Puede pasar que un *ballet* esté mal bailado. Incluso destrozado. Porque no he sabido estimular a mis bailarines, porque ha habido errores de iluminación, porque la música ha empezado demasiado pronto, etcétera<sup>17</sup>. En resumen, se ha bailado una caricatura de mis intenciones. Aun así el público aplaude. En esos momentos<sup>18</sup> me siento muy desgraciado, pero entonces me acuerdo de mi connivencia<sup>19</sup> con las putas, y me digo: bueno, ese<sup>20</sup> cliente no quería nada más, y de todos modos ha disfrutado. ¡La gente necesita la danza! ¡Y cuánto!

El viejo payaso de *Limelight* está muriendo y el público, que no se da cuenta, le aplaude.

El público es un niño que juega con nosotros. Nos desviste, nos desgarras, nos rompe como a una muñeca.

Es muy cruel. Es así.

También nos mima.

\*\*\*

---

<sup>16</sup> Se ha traducido la partícula *ça* con una construcción más personal para mantener la coherencia con respecto a lo dicho antes: «de quienes nos dedicamos al mundo del espectáculo».

<sup>17</sup> En este tipo de textos, autobiográficos narrativos, se prefiere el uso de palabras enteras en lugar de abreviaturas.

<sup>18</sup> Se ha añadido aquí «en esos momentos» para identificar concretamente las razones por las que el autor se siente desgraciado. Es una manera de traducir el *en* francés.

<sup>19</sup> En singular por ser más frecuente en español.

<sup>20</sup> Utilización del adjetivo demostrativo «ese», porque resulta más despectivo y más lejano.

No soy un virtuoso del recuerdo. No me gusta demasiado recordar mi infancia. En cualquier caso, no fríamente, no haciéndolo a propósito. No convocando mi infancia como se hace con un niño desobediente.

No debemos ser los excombatientes de nuestra propia vida: es mejor ser los novelistas. Hay<sup>21</sup> dos formas de contar nuestra vida. Pensemos en las novelas de Balzac: empieza con «Luis Lambert nació en 1797 en Montoire, una pequeña ciudad del Vendômois»<sup>22</sup>; en otro sitio, en *Serafita*, una<sup>23</sup> novela que me encanta y que inspiró uno de mis «*ballets* secretos», Balzac empieza con una larga ensoñación sobre las riberas y las bahías. «Viendo en un mapa la costa de Noruega —cito de memoria—<sup>24</sup> ¿qué imaginación no se maravillaría con su fantástica silueta?»<sup>25</sup>

Fantástica silueta. Eso es. Espero que mi vida esté hecha de siluetas, y sí, fantásticas.

---

<sup>21</sup> Eliminación de la conjunción francesa *et* por encontrarse a principio de frase, lo que no resulta muy común en español, y sustitución de la misma por «pues».

<sup>22</sup> Balzac, Honoré de. *La comedia humana*. Barcelona: Luis Tasso, impresor-editor, [s.a.]. Traducción de Aranda y Sanjuán, Manuel.

<sup>23</sup> Adición de un artículo indeterminado donde en francés no había artículo, para hacer la frase más idiomática en español, al igual que se ha hecho antes en la cita de «La Comedia Humana» de Honoré de Balzac.

<sup>24</sup> Se ha omitido la parte en la que Béjart hace un comentario acerca de cómo escribe Balzac *Norwège* (con «w»), ya que en español «Noruega» no puede escribirse de ninguna manera con esa letra.

<sup>25</sup> Balzac, Honoré de. *Serafita*. Barcelona: Iberia, 1971. Traducción de Pons Prades, Eduardo. No se ha copiado de manera literal, ya que Béjart lo está citando de memoria, pero se ha mantenido «fantástica silueta», porque son las palabras que mejor recuerda, como demuestra en la frase siguiente. No obstante, la traducción «oficial» de ese término se aleja del original (*fantasques découpures*), que quizás se correspondería más con «irregular silueta».

Mi infancia está ahí. Por supuesto. Siempre está ahí. Nunca me ha abandonado. Cuento con ella en los golpes duros. Le tiendo la mano. En mis *ballets*, los personajes tienden a menudo el brazo y la mano hacia alguna cosa. Quizás —me doy cuenta ahora—, quizás es hacia su infancia, es decir, hacia la mía.

Me gusta mucho mi fecha de nacimiento: el 1 de enero<sup>26</sup>.

Nací en Marsella el 1 de enero de 1927, entre la Estación de San Carlos<sup>27</sup> y el Mediterráneo. Era la Marsella de los viejos tranvías abiertos: todos los críos se divertían subiendo y bajando sin pagar (yo fui uno de ellos). Por aquel entonces, las calles llevaban una vida muy teatral, y las de Marsella vivían mucho por el sonido. Los vendedores de queso pasaban bajo las ventanas con grandes cestas de mimbre cargadas de quesos de cabra frescos envueltos en servilletas: la leche todavía goteaba a través de la tela, y ellos pregonaban sus propuestas de venta: «¡queso Brousse de Rove... queso Brouuuusse de Roove...!»

Los vendedores de caracoles habían preparado una pequeña estrofa en occitano:

*A l'aigue o saù le limaçon*

*En a des gros et des pitchoun*

*(Los hay grandes y pequeños*

*Caracoles al agua y a la sal)*<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> El Diccionario Panhispánico de Dudas aconseja escribir las fechas utilizando números para el día, letras para el mes y números para el año.

<sup>27</sup> Al encontrarnos con nombres propios existen dos posibilidades: naturalizar o erotizar. Todos los nombres propios de lugares se han adaptado al español cuando contaban con un historial traductor. En estos casos, como se trata de lugares físicos de la ciudad de Marsella, se han comprobado en sitios web de agencias o gestores de viajes.

<sup>28</sup> Se ha añadido una aclaración antes de la estrofa para dejar constancia de que es idioma occitano y luego se ha traducido la propia interpretación de Béjart.



El bulevar costero de la Corniche<sup>29</sup> no se llamaba «Corniche del presidente Kennedy» y Marcel Proust no habría odiado el parque Borély.

Más tarde, la Estación de San Carlos me resultó muy útil: para huir y encontrarme con París. El Mediterráneo también: para tener ganas de volver. Pero a los ojos de un chiquillo de la Marsella de la preguerra, el mar era sobre todo, tras el puerto de la Joliette, las playas de los exteriores de la ciudad. Todavía no era la necesidad vital de un agua inmensa que se mueve y que atrae.

En 1927 mi padre tenía treinta y un años. Había nacido en Senegal, en San Luis de Senegal, hijo de un oficial de las colonias y de una bretona, esa abuela viva y fortachona a la que llamábamos «Nène» dentro de la familia. La madre del oficial, mi bisabuela, era senegalesa. Estoy todavía más orgulloso de esta ascendencia africana que de haber nacido un 1 de enero. Si hubiera tenido hijos, podrían haber sido negros, puesto que la fuerza de la sangre negra es tan grande que puede resurgir varias generaciones más tarde.

De niño, el 1 de enero me hacía gracia<sup>30</sup>, sobre todo cuando había que rellenar formularios en la escuela o cuando comparábamos nuestras fechas de nacimiento durante el recreo. Y también porque esa fecha me había permitido entrar un año antes y ser el más joven, ¡lo que yo traducía por «el más listo»! Pero estoy seguro de que la sangre africana fue determinante cuando empecé a bailar: tengo ganas de creer que esa fue la verdadera causa de mi empeño al principio, porque sin eso, sin esa nostalgia de la danza que atribuyo a ese trocito de África que llevo en mi interior, las primeras clases de danza no habrían sido apasionantes... África me impidió desertar.

---

<sup>29</sup> Se ha añadido una explicación para que el lector español entienda que se trata de un paseo costero.

<sup>30</sup> Cambio de orden de palabras para que se entienda la frase en español.

Al principio, la danza me sentó bien físicamente. Pero ¿era danza o medicación?<sup>31</sup> Todavía sigo oyendo a la amiga de una de mis tías exclamando en occitano: «¡Pobrecito<sup>32</sup>! ¡Este crío se va a quedar raquítico!»

Mi familia vivía en la calle Ferrari, en Marsella, en una casa grande con patio. Al final de la calle estaba la plaza de Jean-Jaurès, a donde los demás iban a jugar a las canicas y yo no. Habría preferido que viviéramos en la calle Paradis, porque creía que esa calle conducía al Paraíso. Los niños se toman muy en serio todos los nombres: es una pena que la publicidad apareciera para complicar y estropear el misterio de los nombres propios. En Marsella está la estación del Prado: cuando oía hablar del Museo del Prado creía que ese museo era la estación principal de Madrid (y no es del todo mentira: hay una estación al lado del Museo del Prado, la de Atocha, a la que los madrileños prefieren llamar estación del Prado: ¡no estaba yo muy equivocado!)

En el piso de arriba mi padre ocupaba una habitación tapizada con libros del suelo al techo: mi biblioteca pública. Fui a la escuela del Sagrado Corazón hasta el bachillerato<sup>33</sup>. El director del colegio, el abad Bourgarel, era amigo de mi padre: a veces venía a casa y, al día siguiente, durante el recreo, yo se lo contaba tan tranquilo a mis compañeros.

De mi madre conservo la imagen de una mujer muy joven y muy bella. A mis ojos era la mujer mejor vestida del mundo. Utilizaba perfumes que ahora han desaparecido y cuyos nombres he olvidado, aunque sigo recordando su olor. Todavía

---

<sup>31</sup> En francés se sabe dónde termina la pregunta, pero no dónde empieza. El español, sin embargo, requiere el uso de un signo de apertura de la interrogación, que se ha colocado según la entonación de la frase.

<sup>32</sup> En el texto origen *peuchère*. Expresión occitana utilizada para marcar compasión, piedad.

<sup>33</sup> Adaptación cultural. El equivalente español del *bac* francés es el bachillerato.

hoy me gustaría creer que siempre sonreía, pero es cierto que la conocí muy poco, y yo era tan joven...

Antes de casarse con mi padre, mi madre trabajaba en una farmacia. ¿Acaso es una herencia caprichosa la que me hace visitar desde entonces, más que los museos, todas las farmacias del mundo, las cuales nunca abandono sin una bolsa repleta de ampollas bebibles, complejos vitamínicos, frascos escogidos al azar de los expositores?

Me disfrazaba mucho. Tal vez lo hacía para rivalizar con los vestidos de mi madre (vestidos que sin ninguna duda mi memoria adorna, aunque siempre utilizaré mis recuerdos felices contra los historiadores tristes)<sup>34</sup>. Disfrazarme<sup>35</sup> era la razón de ser de mi tiempo libre. Pasaba muchas horas retirado con mis disfraces. Hacía de trapero en todas las habitaciones de la casa y llevaba a mi habitación las sábanas rasgadas, las cortinas olvidadas, los zapatos sin suelas. También vestía a las muñecas. Jugué con ellas durante muchos años: daba cobijo a Dios sabe cuántas<sup>36</sup>.

A veces mi padre y mi tío tocaban la mandolina después de comer: yo subía a mi habitación y entreabría la puerta para que las muñecas escucharan la música<sup>37</sup>.

\*\*\*

---

<sup>34</sup> Reestructuración de la frase para hacerla más comprensible en español.

<sup>35</sup> Tras haber cambiado la estructura de la frase anterior, ha sido necesario añadir la palabra «disfrazarme» para facilitar la comprensión.

<sup>36</sup> Se ha eliminado en este párrafo la repetición de la palabra *temps*, que aparecía tres veces. Se ha cambiado por «horas» y «años», que encajan bien en el contexto. El uso de la repetición es una de las características de la variación estilística entre el francés y el español (se da mucho más en el primer idioma).

<sup>37</sup> Se ha añadido un complemento, ya que en español la frase parecía quedar incompleta.

### 3.2 Segundo fragmento

Mis primeras clases de danza... No fueron muy distintas de todas las demás. Lo esencial ya está ahí: la barra, el espejo, la disciplina, los músculos que quieren o que no quieren y que hay que forzar o acostumbrar al trabajo.

El estudio está en el sexto piso de una gran casa destartalada, cerca del Puerto Viejo de Marsella. Es una casa del siglo XVII, en el antiguo barrio de las Galeras.

Subo de cuatro en cuatro cada tramo de escalera. Cada vez, en el penúltimo escalón, me paro en seco. Mi corazón late ruidosamente, pero no es porque me haya quedado sin aliento. Una sensación nueva me detiene, me llena de una mezcla de canguelo<sup>38</sup> y euforia. Estoy loco y ebrio de alegría: unos peldaños más y empujaré la pequeña puerta roja y oscura. ¿Estoy todavía a tiempo de abandonar, de recuperar el dominio de mí mismo? Pasará lo mismo más tarde, entre bastidores, cuando me toque a mí lanzarme hacia las luces y entrar en escena. En medio de este estrecho hueco de la escalera, me encuentro frente a frente con un extraño tipejo: el miedo escénico. Desde entonces nunca me ha dejado solo.

Las paredes del estudio están cubiertas de un papel pintado anaranjado con flores de estilo begonia. Cuando el piano está cerrado, se oyen los gritos de los vendedores de marisco que suben por la calle, y el piano está casi siempre cerrado porque la pianista sólo viene los jueves. Un espejo minúsculo con un marco negro y dorado refleja el piano apagado como un escarabajo que ha escondido sus patas.

---

<sup>38</sup> Se ha conservado el registro coloquial de la palabra *frousse*.

Y luego<sup>39</sup> está la barra: recorre tres paredes de la estancia, y sin ella, no habría nada. Me refiero a ella aquí por primera vez. Más tarde, me atreveré a firmar un *ballet* en el que la barra hará toda la coreografía ella sola, pero diré desde ahora a mi favor que el *ballet* se titula *El arte de la barra*. La barra es a la danza lo que la columna vertebral es al cuerpo: la danza se mantiene en pie gracias a la barra, y cada vez que la danza flirtea con los moluscos hay que volver rápidamente a la barra.

Bueno, dejé a un lado el miedo escénico y atravesé la galería de pesadas vigas de roble. La clase va a empezar. No hay vestuario. No hay duchas ni agua corriente. Nos vestimos en el pasillo. Mi profesora está ahí. Es ella: es Madame<sup>40</sup>. Tiene la misma edad que la vieja pintada por Rembrandt. Ambas tienen el mismo rostro, pero Madame lleva en la mano un bastón. Con este bastón lo hace todo: una tercera pierna cuando camina, un metrónomo cuando enseña, un dedo apuntando cuando corrige y un látigo cuando no pillamos sus explicaciones.

Su voz me aterroriza: ¡es la voz de la valquiria<sup>41</sup>! Una voz enorme con un acento marsellés que no me hace reír en absoluto, templado con entonaciones italianas (más tarde me confió que había bailado en Turín).

Pequeñita y con el cabello blanco, se esconde en un sillón de mimbre donde parece que va a administrar justicia. En invierno se envuelve en chales de encaje como cuando se pone papel de seda alrededor de las frutas delicadas.

---

<sup>39</sup> La palabra «pero» podría considerarse pseudoconexión en este caso, así que se ha preferido cambiarla por «y luego», ya que en este momento el autor está haciendo una descripción del estudio: una especie de enumeración con todos los elementos que había, entre los cuales se encontraba la barra.

<sup>40</sup> La danza clásica tuvo su origen en Francia y por eso todos los nombres de los pasos y las posiciones se han mantenido en francés. El término *Madame* se utiliza incluso en otros idiomas para dirigirse a la profesora durante una clase.

<sup>41</sup> Se trata de un nombre común y, a pesar de que se refiere a una en concreto (ha hablado de ella con anterioridad), no es un título, por lo que se escribe con minúscula en español.

En verano llevará un abanico. Imaginad<sup>42</sup> cómo pueden ser las épocas de calor en Marsella dentro de un local bajo el tejado: es temible, y Madame manipulaba el bastón y el abanico; parecía como si estuviera izando una vela en un mástil.

Respecto a mí, ni zapatillas ni mallas: estamos en guerra. Imposibles de encontrar. Durante casi un año trabajo con alpargatas y un viejo pantalón corto.

Aprendo. Aprendo. Madame:

—¡Tienes los pies como dos calabacines rellenos!

Un día se me acerca. Deja de marcar el compás golpeando el suelo con el bastón, va directa a su bolsillo y extrae una lupa. Inclina sobre mí la lupa y sus ojos por detrás de la lupa. Me siento como clavado en el sitio. Pasea la lupa a diez centímetros de mis hombros, desciende a lo largo de mis brazos, de mis piernas: las rodillas, los pies<sup>43</sup>.

Llega el veredicto:

—En mis tiempos, alguien tan mal hecho como tú ni siquiera se habría atrevido a empezar a bailar.

Ya me ha dado la espalda y se aleja. Todavía no me muevo, hasta que se da la vuelta y toda su ternura disfrazada no consigue soltarme nada mejor que:

—¡Trabaja!

Y después, en eco:

—¡Gandul<sup>44</sup>!

¡Ese «¡trabaja, gandul!» en dos tiempos se me quedó grabado!

---

<sup>42</sup> El pronombre *vous* puede tener varias interpretaciones en español: usted(es) y vosotros. Se ha optado por la segunda opción para hacer el texto más cercano al lector.

<sup>43</sup> Se ha mantenido la repetición de la palabra «lupa» en este párrafo porque el autor lo ha hecho intencionadamente, para dar sensación de pesadez, como si el tiempo pasara más despacio.

<sup>44</sup> Para mantener el registro del texto origen se ha buscado una palabra coloquial y que significara «holgazán».

Así que, al volver a casa, me encierro en mi habitación tras la cena e introduzco los pies debajo de la cama para hacerlos más flexibles. Me invento toda una serie de ejercicios de gimnasia; me cuelgo del marco de la puerta para estirarme e intentar crecer. Me agoto haciendo dominadas para ensanchar mi delgado torso y me planto delante del lavabo para insultarme en el espejo.

Para conjurarlo todo, y también para castigarme en una vaguísima intención de «mejorarme», duermo incluso en el suelo.

Mañana habrá otra clase.

De vez en cuando, Madame me invita a su casa después de clase. Vive en una gran habitación-leonera en el tercer piso de una casa vecina. Toda su vida está amontonada allí bajo forma de grabados enmarcados, estatuillas que levantan los brazos, flores de plumas cubiertas de polvo<sup>45</sup>. También hay mesas, cómodas, sillones y jarrones que llevan mucho tiempo resignados a quedarse vacíos.

Madame abre los cajones, busca fotos, las encuentra. Las coloca delante de mí, me prohíbe tocarlas, se levanta de nuevo para regresar con una lupa más grande que la otra. Se vuelve a sentar, agarra con cuidado el paquete de fotos y las comprueba una por una antes de enseñármelas:

—Aquí, ¿ves?<sup>46</sup> Soy yo en *Fausto*, en Turín.

Otra:

—Y esta, ¡es un vestido precioso! *Sansón y Dalila*.

Me enseña a un niño pequeño y guapo:

—Esta soy yo travestida para *Guillermo Tell*.

---

<sup>45</sup> En español no se puede «regar/rociar algo de polvo», sino más bien «cubrir».

<sup>46</sup> Los diálogos han de ser naturales y espontáneos, por eso se han añadido aquí unos signos de interrogación.

Se detiene menos tiempo en una foto suya tomada en la calle: es joven, hay árboles y muchas hojas en los árboles y automóviles que parecen barcos.

Estoy sentado a su lado y me esfuerzo por mantenerme muy erguido. Madame me mira y sonríe. Tengo agujetas. Sostengo la mirada de Madame. La aprecio.

—¡Venga, ahora tienes que volver a casa!

Fuera está oscuro. Zigzagueo entre la basura y las ratas. Me doy prisa. Me volveré a colgar del dintel de la puerta para crecer, para crecer. Una noche una rata me mordió. Me pusieron inyecciones y todo. Desde entonces les tengo un miedo horrible a las ratas, y, por extensión, a los ratones de todos los colores y dimensiones.

No crecí mucho, pero algunos años más tarde, dejé de ser un crío a mis ojos. ¿Gandul? Trabajé todos los días. Y pasé como todo el mundo por una primera polución nocturna que me aterrorizó: por la noche, mi mano giraba en torno a una materia desconocida, cálida y pegajosa. Estaba completamente seguro de que se trataba de sangre. No me atrevía a encender la luz ni nada: miraba hacia la oscuridad con los ojos abiertos y finalmente volví a quedarme dormido.

¡Y después debuté en escena! En la Ópera de Marsella. Me colocaron<sup>47</sup> en la bacanal de *Sansón y Dalila*.

Me maquillo yo solo haciendo caso omiso de los consejos. Me aplico una base bronceadora en el torso; me pongo demasiada y no la suficiente: termino pareciéndome a una ilustración de un libro de medicina: ¡ejemplo tipo para dermatólogos de un caso relativamente poco común de eccema generalizado!

---

<sup>47</sup> Otro problema de la combinación lingüística francés-español es la traducción de los pasados compuestos del francés. Al pasarlos a español pueden convertirse tanto en tiempos compuestos como simples, según el contexto. En esta ocasión se ha optado por el simple para mantener la coherencia con la frase precedente. Se ha seguido la misma línea en los párrafos posteriores.



En cuanto a la cara, a fuerza de ennegrecerme los ojos, acabé con el careto patibulario de una comparsa de El Gordo y el Flaco<sup>48</sup>. Es más: ¡ni siquiera ellos se habrían pasado tanto!

Una ayudanta de camerino había colocado mi «traje» sobre la silla: una piel de pantera. Pero no era pantera de verdad, claro está. Medio desnudo, con el hombro envuelto en esta piel de pantera, me aventuro hacia una primera aparición entre bastidores: se escuchan risas ahogadas ante este Tarzán de bolsillo.

La suerte está echada<sup>49</sup>. Espero prudentemente el inicio de la bacanal. No estoy solo: el miedo escénico ha vuelto. Un tramoyista<sup>50</sup> me da ánimos: «¡Chico valiente! No te preocupes: lo que cuenta en el escenario es la mirada».

En el escenario se está bien. Hace calor. Las luces me señalan y me ciegan. Hay un gran agujero negro que unas veces es amistoso y otras, hostil, pero siempre atrayente. Peligrosamente. Amorosamente.

Sé que en ese agujero negro está Madame. Está en la sala. Mañana me dirá: «¡Trabaja!» y añadirá «¡Gandul!».

Cuando me vaya de Marsella, me abrazará muy fuerte y me dará un último consejo: «¡Trabaja!». Sí, *trabaja* a secas, ¡se acabó lo de *gandul*!<sup>51</sup> Y añadirá: «Estás mal hecho, qué le vamos a hacer, pero tienes un salto formidable, y ya sabes, un hombre que baila tiene que saber saltar».

---

<sup>48</sup> Nombre que se le dio en español al famoso dúo cómico Laurel y Hardy.

<sup>49</sup> Traducción de la expresión francesa *le vin est tiré*, equivalente a la famosa frase de Julio César, *alea iacta est*, que se utiliza en ocasiones en las que se da un paso irrevocable (Enciclopedia Lachalis).

<sup>50</sup> Según el Diccionario de la Real Academia, es el término específico en español utilizado en el mundo del teatro para referirse a las personas que inventan, construyen o dirigen las tramoyas, «máquinas» para figurar transformaciones o casos prodigiosos.

<sup>51</sup> Se ha intentado mantener el tono familiar de la frase original por medio de la expresión «a secas» y la construcción «se acabó lo de...», que resultan muy idiomáticas.

Pero mientras tanto, todavía estoy en Marsella. Sigo moldeando mis pies para hacerlos más flexibles, introduciéndolos debajo de la base de la cama. Sigo trabajando bajo los golpes de bastón y las sonrisas. Madame me sigue invitando a su casa, me vuelve a enseñar las mismas fotos, pero en otro orden. Contemplamos su viejo fonógrafo con cilindro, que es todavía más silencioso que el piano vertical del estudio. Sigo insultándome frente al espejo y soñando con puestas en escena en las que convoco a veinte, treinta, cuarenta figurantes a los que todavía no puedo vestir con pieles de pantera porque aún no lo he vivido yo, pero sí que puedo hacer que se los zampe crudos una leona herida que no muere. En el cuadro siguiente, la leona es conducida hacia el Valhalla por la valquiria. Cambio de decorado a la vista: el Valhalla es mi habitación, donde acojo en mi cama a las dos recién llegadas, y para hacerles sitio, dormiré en el suelo.

\*\*\*

Como he hecho de la danza mi razón de vivir, me la he tomado en serio. Desde el principio me sorprendió el divorcio que existe entre el trabajo exigido por los profesores y el que realizan los alumnos (hasta llegar a la devoción) en los estudios de danza, durante las clases, y ese no sé qué esclerotizado que reinaba en los espectáculos de danza cuando yo era joven. Habían hecho de la danza (y es fácil saber quién y cuándo<sup>52</sup>) un arte menor, un arte decorativo, un divertimento. Me refiero por supuesto a la situación de la danza en Occidente: tampoco es casualidad que la danza fracasara en el mundo occidental, porque hubo más ámbitos que fracasaron y fueron caricaturizados.

Me he tomado en serio la danza porque creo que la danza es un fenómeno de origen religioso. Y también es un fenómeno social. Pero la danza es antes que nada religiosa. Mientras la danza sea considerada como un rito, un rito al mismo tiempo sagrado y humano, cumplirá su función. Si hacemos de ella un divertimento, la danza dejará de existir y habrá una cosa parecida a un fuego artificial, un desfile de *majorettes* o una partida de *pinball*, pero no será danza. Puede que decir esto en los años ochenta sea como empujar una puerta abierta, pero esta puerta estaba cerrada a cal y canto en los años cincuenta<sup>53</sup>.

Cierta religión cristiana, en nombre de Dios sabe qué tabú, qué vergüenza atemorizada ante el envoltorio carnal del «alma», rechazó la danza en el momento en

---

<sup>52</sup> En este caso se ha traducido el pronombre francés *on* con una construcción de tercera persona del plural en español, porque el autor quiere dejar claro que se trata de unas personas concretas.

<sup>53</sup> En este párrafo se ha mantenido la repetición excesiva de la palabra danza porque es intencionado, para darle énfasis e importancia al término.

que esa misma religión inspiraba las catedrales. Separada de la religión de la que debe vivir, la danza occidental, condenada por culpa de la «carne», se refugió precisamente en esta: se convirtió en una sucursal de la galantería. Lejos de la religión, se hizo mundana, en el peor sentido de la palabra. Luis XIV creó la Academia Real de Música y Danza. Apadrinada por un rey, la danza nacía, pero ¿dónde? En las cortes, en los salones...

Nacía con un retraso enorme. Las demás artes en ningún momento habían sido sofocadas. La danza tenía que restablecer sus orígenes e ir al mismo tiempo hacia adelante balbuceando, cuando en la arquitectura europea ya se habían sucedido el románico y el gótico, cuando toda la gran pintura veneciana había dado sus frutos y un Rembrandt también, cuando Monteverdi y Vivaldi ya habían muerto...<sup>54</sup>

¡En lugar de ir hacia delante, esta pobre danza se retrasa más aún! Es secuestrada por el libertinaje conformista de burgueses plácidos, por la futilidad de una nobleza santurrón y por el farisaísmo de los estetas. Tratan a la danza como a los pies de las mujeres chinas: encogida, reducida. Remilgo y compañía. Y ha durado mucho tiempo, dado que todavía no ha terminado del todo.

La danza del siglo XIX está confinada en «*ballets*», donde sirve para adornar una trama, donde la casan a la fuerza con otras artes. Así es: durante siglos, la danza ha carecido de una existencia autónoma. Se trataba de ilustrar el presuntuoso relato de un escritor de segundo o tercer orden, realzado con una serie de números musicales también de segundo o cuarto orden, en unos decorados que muestran la misma estética que una caja de bombones. ¡Esa fue la danza del siglo XIX!

---

<sup>54</sup> Se ha vuelto a cambiar ligeramente la estructura en este párrafo, manteniendo las comas para separar elementos de la enumeración y añadiendo conjunciones «y» para agrupar ideas similares.

¿Y qué queda del rito en todo esto? ¿La necesidad de comunión en ambas direcciones, horizontal y vertical, sacra y social?

Cuando Diaghilev llegó con sus Ballets Rusos a principios de este siglo, fue una revolución. Pero una revolución estética. Sin embargo, la danza esperaba una revolución ética. ¡De todas formas, esta revolución estética no estaba mal! Grandes músicos como Stravinski<sup>55</sup> por fin componían para la danza. Grandes pintores, como Picasso, Derain y Braque se ocupaban de los decorados y del vestuario. También participó el sorprendente decorador Léon Bakst (espero con impaciencia la película que anuncian a menudo y que no estrenan nunca sobre la vida de Léon Bakst, que será interpretado por Mick Jagger).

Diaghilev también mostró intérpretes que ya no eran títeres graciosos, sino seres conmovedores y fuertes. Sobre todo Nijinski, por supuesto, que era intérprete y coreógrafo.

Diaghilev trabajaba para asombrar a París, para seducir a París, para impactar a París. Se quedaba un poco corto.

Había que redescubrir la danza más universal, la danza que no se ha separado de sus orígenes religiosos; es decir, todas las danzas del mundo entero, *excepto* la danza de cierta sociedad en cierta parte de Europa. Había que redescubrir y vivificar la tradición coreográfica universal.

Este renacimiento de la danza, esta plenitud se consigue en cuanto Europa acepta respetar el arte y los idiomas de los demás continentes. Los pintores y los escultores abrieron el camino inspirándose en el arte negro. La música llegará más tarde, y se produce el descubrimiento de las músicas orientales de Japón, Bali, India. Por fin, surgirá la fama extraordinaria que conocen desde hace unos veinte años las

---

<sup>55</sup> Grafía adaptada del alfabeto cirílico con la que aparece en los diccionarios enciclopédicos.

compañías de danza venidas de países lejanos, ya se trate de folclore ruso o *kathakali* hindú.

El público occidental notó de manera inconsciente la enorme necesidad que tenía de una danza que no estuviera vacía de sustancia. Los jóvenes que se reúnen a tientas a través del *rock*<sup>56</sup> o de la música pop o «disco» en busca de nuevos ritos, tienen razón. Cada época debe crear sus ritos. Los ritos de nuestros padres se han vuelto fríos y carentes de significado.

La renovación de la danza ya no es un problema estético. Nos encontramos ante una necesidad mucho más profunda. Lo que está en juego es una cuestión social, una actitud espiritual.

La danza ya no tiene nada que contar: ¡tiene mucho que decir!

Hablo de lo que de verdad aprecio. Creo firmemente, y cada día con más convicción, que la danza es el arte del siglo XX<sup>57</sup>. Cuando lo afirmaba hace veinte años y más, se reían en mi cara. Decían: «A Béjart se le va la cabeza, ¡es un pobre hombre que intenta montar pequeños *ballets* que no le interesan a nadie!» Al mismo tiempo, en la Ópera de París había danza los miércoles; la función<sup>58</sup> se llevaba a cabo ante tres cuartos de la sala. Cuando venía a París una compañía importante, había público durante ocho días si era la de<sup>59</sup> Cuevas, y cuando era Martha Graham, al cabo de diez días había entre veinte y treinta personas en la sala cada noche. Lo sé: yo iba a verlos. Cuando el

---

<sup>56</sup> En cursiva según el Diccionario de la Real Academia.

<sup>57</sup> Una vez más se ha cambiado el orden de palabras de la oración para hacerla más comprensible en español, poniendo el sujeto activo al principio y después una frase subordinada.

<sup>58</sup> En esta ocasión se ha sustituido *ça* en francés por «la función», porque es a lo que se refiere el autor.

<sup>59</sup> Hasta ahora se ha traducido tanto *troupe* como *compagnie* por «compañía», así que aquí se ha eliminado el término para evitar la repetición en español.

New York City Ballet venía a París, duraba tres noches. La sala estaba lejos de llenarse; los espectadores permanecían más fríos que el hielo. Aunque parecía que la cosa no había empezado con buen pie, yo estaba completamente seguro de que la danza era el arte de nuestro siglo.

Estaba el deporte; estaba el cine. Estaba el cuerpo y el sueño: la danza iba a presentar actuaciones deportivas, pero asociando el movimiento físico, el esfuerzo, a una emotividad. Y además dando cosas que ver. Imágenes. Las personas necesitan imágenes; necesitan emoción, lirismo. La danza permite mezclar placer estético, placer dinámico y placer emocional. Un mínimo de explicaciones, un mínimo de anécdotas y un máximo de sensaciones.

Hoy en día noto que en todas partes el público sigue los espectáculos de danza. Cada vez que actuamos durante una gira en esta o aquella gran ciudad, hay al mismo tiempo tres o cuatro compañías más y se llenan todas las salas. Es un fenómeno que supera el éxito personal de los señores fulano o mengano<sup>60</sup>; se ha convertido en el fenómeno de la danza del siglo XX.

No hay que quedarse ahí. Todo lo que no aumenta, disminuye. Habría que conseguir que algún día todo el mundo baile.

A fuerza de ver la reacción de la gente en mis espectáculos (no hablo de reacciones estéticas, de aquellos a quienes les gusta o no les gusta: hablo de una reacción mucho más fuerte; hablo de aquellos que vienen varias noches seguidas, que ven a los diferentes bailarines haciendo el mismo papel), me di cuenta de que ya no estamos en el ámbito del arte en absoluto. Me da la impresión de que los espectadores tienen un poco de envidia: ellos también querrían ser bailarines.

---

<sup>60</sup> Adaptación cultural para hacer la lectura más cercana al lector español. Según el Diccionario de la Real Academia, ambos se escriben con minúsculas por ser nombres comunes.

Es una utopía total, de alguna manera. Para bailar como mis bailarines no hay que hacer nada más que eso todos los días. Pero no sólo hay esa danza. No se trata de ponerse a enseñar danza clásica en todas las escuelas. No lo creo. Para empezar, ¿quién la enseñaría? Harían falta tantos y tantos profesores... y aparecerían todas las viejas bailarinas fracasadas que, de manera inconsciente o no, se tomarían la revancha<sup>61</sup>: «Yo, en mis tiempos, hacía treinta y seis *fouettés*<sup>62</sup>». El resultado será que los alumnos huirán de la danza, se bloquearán y tendrán complejo de estrellas muertas antes de nacer.

Antes de nada hay que descubrir un método de enseñanza. He investigado un poco en ese sentido. Hay que inventar una danza que libere a las personas sin darles la impresión de que bailan menos bien<sup>63</sup> que los profesionales. Hay que eliminar la envidia, la comparación.

A fin de cuentas, sólo he vivido para la danza. Para enriquecerla. Y para conseguir esta expansión de la danza, para que surja esta necesidad, esta voluntad: que haya danza y que esta ocupe su lugar. ¿Cuál? El primero. En mi opinión.

---

<sup>61</sup> Cambio de los tiempos verbales que en francés estaban en futuro, para continuar con la coherencia de la frase anterior, que se había escrito en condicional.

<sup>62</sup> Con cursiva por ser una voz francesa. Se mantiene en el idioma original porque los pasos de danza clásica se han conservado en francés desde su origen.

<sup>63</sup> Se ha mantenido «menos bien» igual que en el texto original. En lugar de decir «peor», se intenta mantener la idea de positivismo en la frase.



### 3.4 Cuarto fragmento

En *Nuestro Fausto* («nuestro», porque lo compartía con esos jóvenes que trabajaban conmigo), fui al mismo tiempo un viejo comediante, un figurante ingenuo, un hombre engañado y un soñador que llora, un animador de espectáculo y un gran sentimental arrodillado.

Mezclé sin transición los principales movimientos de la *Misa en si* de Bach con milongas<sup>64</sup> y tangos argentinos que Donn me había traído de un reciente viaje a Buenos Aires. Fausto y Mefistófeles<sup>65</sup> bailaban el tango, pero para terminar, Fausto se redimía con el *Agnus Dei* cantado por la voz de contratenor<sup>66</sup> de Alfred Deller.

Y otra voz martilleaba: «¡Sigue, Fausto, sigue!» Queremos detener el instante que pasa: irrisión. Un instante sólo está ahí para fecundar el tiempo, para engendrar otro instante. Yo tampoco soy nada más que un instante. No habré sido más que un instante en la vida ajena. Toda esta montaña de esfuerzos para cada *ballet*, a los cuales los espectadores deciden asistir en último momento, ¡tal vez porque se les ha estropeado la televisión! Pero ese no es mi problema. Tengo que seguir para morir y renacer... y no se trata de un círculo vicioso. Al contrario: es un recorrido lleno de indicaciones.

Al final de este recorrido, quizás sólo encontraré un pequeño espejo donde por fin descubriré que no me parezco al que, aparentemente, soy.

Le envió al lector (sobre el mismo papel) una invitación para participar en el luto y en el nacimiento. Acabo de nacer. Ya se ha realizado en mí todo un trabajo interior: la

---

<sup>64</sup> Sin comillas ni cursiva, ya que en español es un nombre común.

<sup>65</sup> Nombre en español del personaje de la conocida obra de Goethe, «Fausto».

<sup>66</sup> A pesar de lo dicho en el texto original, Alfred Deller era un contratenor. Este tipo de voz y la de *haute-contre* son escasas y muy similares, pero no deben confundirse.

gestación ha terminado. ¿Quién soy yo? Se sabe que los bebés tardan un tiempo en reconocerse en un espejo: primero piensan que se trata de otro.

Monté un *ballet* en tres días. Se llama *Life*. Estaba en París y me faltaba algo para los programas de Nueva York, a donde nos íbamos la semana siguiente. Por casualidad me crucé con Jean Babilée en un estudio. En ese mismo momento me entraron ganas de crear algo para él. Le pedí su nuevo número de teléfono y lo llamé a la mañana siguiente: «¿Estás libre? Ven a Bruselas; trabajaremos juntos. Tenemos poquísimo tiempo. Vindrás a Nueva York con nosotros»<sup>67</sup>. Aunque Jean es un bailarín y coreógrafo de mi generación, parece tener diecisiete años. Trabajamos muy deprisa, él, yo y una joven sorprendente que lleva varios años en la compañía sin que yo le haya dado nunca nada especial que hacer: Cathy Dethy. Utilicé el silencio, algunas percusiones y pequeños extractos de una partita de Bach para violín solo. Una estructura de tubos de metal desempeñó el papel de un tercer personaje (refugio, pasillo, espejo y *partenaire*<sup>68</sup>), que atemperaba con su afable geometría las heridas y las esperanzas de un hombre solo, sin sinfonía.

Babilée desgarró el espacio de la escena como otros nos desgarran el corazón.

Hacer este *ballet* tan deprisa y sin medios, después de tantos espectáculos «pesados», era como una luna de miel tras el servicio militar. Yo estaba increíblemente feliz. Me daba cuenta de que me bastaba con nada allí donde personas como Fellini o Resnais esperan años antes de poder empezar a expresarse. Cuando digo nada, es todo lo contrario: me basta con tener intérpretes dispuestos a emocionarme revelándome

---

<sup>67</sup> A diferencia del francés, en español el punto se ha situado después de las comillas. Las reglas de puntuación del Diccionario Panhispánico de Dudas señalan: «los signos de puntuación correspondientes al período en el que va inserto el texto entre comillas se colocan siempre después de las comillas de cierre».

<sup>68</sup> Al igual que en ocasiones anteriores, este término se mantiene porque es el que se utiliza en el ámbito de la danza clásica.

técnicamente sus vidas, sus cicatrices y esas cosas sobre sí mismos que no saben y que yo ignoro tanto como ellos, pero que la danza descubre muy deprisa... ella, que abre a cualquiera mejor que todos los escalpelos del mundo.

*Life*, trabajado sin tambor ni trompeta, regalo inmerecido que me da mi vida para marcar una renovación oculta, es un *ballet* en el que me siento a la vez muy presente y completamente alejado. Responsable y excluido. Ocurre lo mismo con mi vida al completo... y aprecio esa palabra por encima de todo. Es la más bella que conozco: *Vida, Life*. Estoy excluido de mi pasado. Soy responsable de mi porvenir.

\*\*\*

Jamás habría podido decidirme a remover el pasado para escribir mi vida. François fue quien me empujó y quien tomó la delantera.

Cuando vi su película «*Je t'aime, tu danses*» (Yo te amo, tú bailas<sup>69</sup>), en la que desempeño el papel principal, al verme en la pantalla me daba la impresión de reconocerlo a él<sup>70</sup>; cuando creé el *ballet Mathilde*, me dijo que él podría haber sido el autor, el intérprete, el viajero que sólo está unido a la tierra por un hilo (el del teléfono, sin duda).

«Un instante en la vida ajena»... En esta biografía, ¿cuál ha sido la naturaleza de nuestra colaboración? Quizás lo diremos un día. Me limitaré a repetir las palabras de Montaigne que están al principio del libro: «Porque era él y porque era yo».

---

<sup>69</sup> Se ha añadido una traducción explicativa, porque la película no está traducida al español.

<sup>70</sup> Una vez más se ha cambiado el orden de palabras para hacer el texto más natural en español.

#### 4. COMPARACIÓN CON LA TRADUCCIÓN PUBLICADA

En este apartado se realizará una comparación de la versión precedente con la traducción de Mirta Arlt, publicada en 1982 por la editorial Gedisa. A la hora de hacer una comparación entre versiones, el lector-traductor debe tener en cuenta varios aspectos, entre los que se encuentran las cuestiones de estilo y registros, la intención del autor, el ritmo y los matices. Se han de señalar las desviaciones y los errores lingüísticos, culturales y pragmáticos, pero también los aciertos de ambas partes.

La comparación se presenta en tablas con el texto original (FR), la traducción realizada para este estudio (NE) y la publicada en 1982 (TR). Se han seleccionado, dentro de cada uno de los cuatro fragmentos anteriores, los párrafos que contenían un mayor número de diferencias y errores de diversa índole.

##### 4.1 Primer fragmento

FR	<p>Je suis chorégraphe parce que je ne sais rien faire d'autre.</p> <p>En quittant une enfance qui ne m'y avait pourtant pas préparé, je me suis retrouvé danseur. L'enfant, lui, voulait être metteur en scène. Le metteur en scène et le danseur ont fabriqué un chorégraphe.</p>
NE	<p>Soy coreógrafo porque no sé hacer nada más.</p> <p>Al abandonar una infancia que, sin embargo, no me había preparado para eso, me encontré siendo bailarín. El niño, en cambio, quería ser director de escena. El director de escena y el bailarín crearon un coreógrafo.</p>
TR	<p>Soy coreógrafo <u>porque no sé hacer otra cosa</u>.</p> <p>Al dejar atrás mi infancia que no me había preparado para eso, me encontré</p>

	con que era bailarín. El niño <u>a su vez</u> quería ser <u>metteur en scène</u> . Entre el <u>metteur en scène</u> y el bailarín hicieron un coreógrafo.
--	---

En primer lugar, de este párrafo se puede destacar el acierto de la traductora original en la primera línea: «no sé hacer otra cosa» resulta mucho más idiomático que «no sé hacer nada más». También ha mantenido el matiz enfático que proporciona *lui* en francés, en este caso sustituyéndolo por «a su vez».

No obstante, consideramos incorrecto el uso de «metteur en scène», porque si bien es complicado obtener un equivalente claro, mantener el término en francés puede resultar oscuro para el lector hispanohablante. Además, en caso de conservarlo en el idioma de origen, debería escribirse en cursiva o entrecomillado.

FR	Par ailleurs, l'artiste (l'interprète autant que le créateur) est très proche des prostituées. Proche ? Pourquoi « proche » ? L'artiste <i>est</i> un prostitué ! S'il ressent du plaisir, s'il jouit, tant mieux, mais ce n'est pas indispensable.
NE	Por otro lado, el artista (tanto el intérprete como el creador) es muy parecido a las prostitutas. ¿Parecido? ¿Por qué «parecido»? ¡El artista <i>es</i> un prostituto! Si siente placer, si disfruta, mucho mejor; aunque no es indispensable.
TR	Además, el artista (tanto el intérprete como el creador) está muy <u>cerca</u> de las prostitutas. ¿Cerca? ¿Por qué “cerca”? ¡El artista <i>es</i> un <u>prostituido</u> ! Si siente placer, si disfruta, tanto mejor, pero no es indispensable.

En esta ocasión, la utilización del término «cerca» puede llevar a una nueva interpretación. La intención del autor es comunicar que los artistas en cierto sentido son semejantes a las prostitutas, y por eso se ha optado por la palabra «parecido» en

el presente trabajo. También se han señalado las comillas, ya que, como texto impreso, deberían utilizarse las latinas (« »), tal y como señala el Diccionario Panhispánico de Dudas.

En cuanto a «prostituido», el Diccionario de la Real Academia sólo lo registra en su acepción como verbo; no ocurre así con «prostituto/a», que sí aparece como sustantivo.

FR	Parfois je m'inspirais de toute une tradition, musicale ou religieuse : je me laissais porter. Parfois, le point de départ était une simple vision, une procession d'enterrement rencontrée sur une route désolée au cœur de l'Espagne, ou les rires de trois amis dans un couloir de train, ou une fille qui sortait de l'eau à midi au mois d'août. Parfois je voulais offrir un rôle à quelqu'un, être excité par un interprète.
NE	A veces me inspiraba en toda una tradición, ya fuera musical o religiosa: me dejaba llevar. A veces el punto de partida era una simple imagen: un cortejo fúnebre en una carretera desolada en el corazón de España, o las risas de tres amigos en el pasillo de un tren, o una chica que salía del agua a mediodía en el mes de agosto. A veces me apetecía regalarle un papel a alguien, sentirme excitado por un intérprete.
TR	<u>Unas veces</u> me inspiraba en toda una tradición, musical o religiosa; me dejaba llevar. <u>Otras</u> el punto de partida ha sido una simple visión, el cruzarme con un entierro en un camino desolado en el corazón de España, o las risas de tres amigos en el pasillo de un tren, o una muchacha que en pleno verano sale del agua al mediodía. <u>A veces</u> he sentido ganas de ofrecerle un papel a alguien, me he entusiasmado con un intérprete.

En este párrafo pueden considerarse dos opciones: que el autor original haya repetido *parfois* en exceso de manera inconsciente, o que lo haya hecho intencionadamente. Para realizar nuestra traducción hemos considerado la segunda opción, por lo que se ha mantenido el ritmo del original. La traductora, sin embargo, lo ha visto de otra manera. Consideramos que ambas opciones son aceptables.

FR	<p>[...], dans <i>Séraphita</i>, roman que j’adore et qui m’a inspiré un de mes « ballets secrets », Balzac démarre par une longue rêverie sur les rivages et les baies : « A voir sur une carte les côtes de la Norvège (il écrit encore Norvège avec un w, c’est féérique, et il continue – je cite de mémoire) quelle imagination ne serait émerveillée de leurs fantasques découpures ? »</p> <p>Fantasques découpures. Voilà. J’espère que ma vie est faite de découpures, et – oui – fantasques.</p>
NE	<p>[...], en <i>Serafita</i>, una novela que me encanta y que inspiró uno de mis «<i>ballets secrets</i>», Balzac empieza con una larga ensoñación sobre las riberas y las bahías. «Viendo en un mapa la costa de Noruega —cito de memoria— ¿qué imaginación no se maravillaría con su fantástica silueta?»</p> <p>Fantástica silueta. Eso es. Espero que mi vida esté hecha de siluetas, y sí, fantásticas.</p>
TR	<p>[...], en <i>Seraphita</i>, novela que me encanta y que me ha inspirado uno de mis “<u>ballets secrets</u>”, Balzac arranca con un largo delirio sobre las costas y las bahías: “Al ver un mapa de las costas <u>noruegas</u> (cito de memoria) ¿qué imaginación no quedaría maravillada ante sus <u>extraños recortes</u>?”</p> <p>Extraños recortes. Eso es. Espero que mi vida esté constituida de recortes y,</p>

	por cierto, extraños.
--	-----------------------

Por un lado, *Seraphita* debería haberse traducido en la versión oficial, ya que se trata de una novela publicada en español con el nombre de *Serafita*.

En lo relativo a «ballets», debería haberse escrito con cursiva, según el Diccionario de la Real Academia.

Como ya se dijo en las notas de la traducción, en este trabajo se omitió el comentario de Béjart sobre la manera de Balzac de escribir *Norwège* (con «w»). Podemos comprobar que la traductora de la versión de 1982 hizo lo mismo. Se trata de un fragmento «imposible de traducir». Una solución podría haber sido la nota del traductor, pero consideramos que la información no es indispensable para un lector hispanohablante.

Por último, cabe señalar los «extraños recortes» que se mencionan en *Serafita*. Conviene en este caso encontrar la traducción oficial al español y escribir aquí lo mismo que figura en ella. Para este trabajo se ha realizado dicha investigación, y en la novela se habla de «fantástica silueta». A pesar de no ser una traducción fiel al original, se debe mantener el historial traductor.

FR	J'aime beaucoup ma date de naissance : le premier janvier.  Je suis né à Marseille le 1 <sup>er</sup> janvier 1927, entre la gare Saint-Charles et la Méditerranée.
NE	Me gusta mucho mi fecha de nacimiento: el 1 de enero.  Nací en Marsella el 1 de enero de 1927, entre la Estación de San Carlos y el Mediterráneo.
TR	<u>Quiero mucho</u> el día de mi nacimiento: <u>1º de enero</u> .



	Nací en Marsella el 1º de enero de 1927, entre la <u>estación Saint-Charles</u> y el Mediterráneo.
--	--

En este párrafo destaca el uso del verbo «querer», asociado a una fecha de nacimiento, lo cual no funciona bien en español.

También es importante la variación lingüística que queda aquí claramente reflejada: como hemos comentado con anterioridad, la traductora es argentina, y en su país se habla del primer día del mes utilizando el número ordinal (primero de enero), mientras que en España se utiliza el cardinal (uno de enero). A lo largo de las memorias en español se aprecian continuamente diferencias de este tipo, lo que pone de manifiesto la importancia de conocer al destinatario a la hora de abordar la traducción de cualquier texto.

Por otra parte, se ha señalado el nombre de la estación de Marsella. En nuestra versión hemos optado por adaptarla al español tras haber encontrado su traducción en páginas relacionadas con la ciudad. No obstante, se acepta también la denominación francesa, al no contar con un historial traductor sólido.

FR	La famille habitait rue Ferrari à Marseille, dans une grande maison avec une cour. Au bout de la rue, il y avait la place Jean-Jaurès où les autres allaient jouer aux billes et moi pas.
NE	Mi familia vivía en la calle Ferrari, en Marsella, en una casa grande con patio. Al final de la calle estaba la plaza de Jean-Jaurès, a donde los demás iban a jugar a las canicas y yo no.
TR	La familia vivía en la calle Ferrari de Marsella, en una casa grande, con patio. Al final de la calle estaba la plaza Jean-Jaurès, donde los otros iban a jugar

	a las <u>bolitas</u> y yo no.
--	-------------------------------

Una vez más, señalamos en este párrafo la utilización del término «bolitas» para referirse a las canicas. Según el Diccionario de la Real Academia, aquel es un término utilizado principalmente en Argentina.

FR	Elle était à mes yeux la femme la mieux habillée du monde. Elle utilisait des parfums disparus dont j'ai oublié le nom mais pas l'odeur. Encore aujourd'hui, je voudrais croire qu'elle souriait toujours, mais il est vrai que je l'ai peu connue, et j'étais si jeune...
NE	A mis ojos era la mujer mejor vestida del mundo. Utilizaba perfumes que ahora han desaparecido y cuyos nombres he olvidado, aunque sigo recordando su olor. Todavía hoy me gustaría creer que siempre sonreía, pero es cierto que la conocí muy poco, y yo era tan joven...
TR	Era a mis ojos la mujer mejor vestida del mundo. Usaba perfumes que ya no existen y cuyos nombres <u>he olvidado pero</u> no su olor. Aún hoy, quisiera creer que <u>se sonreía</u> siempre, pero es verdad que apenas la conocí, y era <u>tan chico</u> ...

En este párrafo queremos señalar el uso de la puntuación. Podemos comprobar que falta una coma entre «olvidado» y «pero». Esto se produce en varias ocasiones en la versión publicada.

Una vez más, se advierten usos que ponen de relieve la variación lingüística, como la utilización del verbo «sonreír» como pronominal, que quizás está más extendido en países hispanoamericanos, o el uso de «chico», refiriéndose a pequeño, que además podría considerarse como un cambio de registro.

## 4.2 Segundo fragmento

FR	<p>Mes premières leçons de danse... Pas très différentes de toutes les autres. L'essentiel est déjà là : la barre, le miroir, la discipline, les muscles qui veulent bien ou qui ne veulent pas et qu'il faut contraindre ou apprivoiser.</p> <p>Le studio est au sixième étage d'une grande maison délabrée près du Vieux Port à Marseille. C'est une maison du XVII<sup>e</sup> siècle, dans l'ancien quartier des Galères.</p> <p>Je monte quatre à quatre chaque volée d'escalier. Chaque fois, à l'avant-dernier étage, je m'arrête pile. Mon cœur bat à tout rompre, mais ce n'est pas parce que je suis essoufflé. Une sensation nouvelle m'arrête, un mélange de frousse et d'euphorie. Je suis affolé et ivre de joie</p>
NE	<p>Mis primeras clases de danza... No fueron muy distintas de todas las demás. Lo esencial ya está ahí: la barra, el espejo, la disciplina, los músculos que quieren o que no quieren y que hay que forzar o acostumar al trabajo.</p> <p>El estudio está en el sexto piso de una gran casa destartalada, cerca del Puerto Viejo de Marsella. Es una casa del siglo XVII, en el antiguo barrio de las Galeras.</p> <p>Subo de cuatro en cuatro cada tramo de escalera. Cada vez, en el penúltimo escalón, me paro en seco. Mi corazón late ruidosamente, pero no es porque me haya quedado sin aliento. Una sensación nueva me detiene, me llena de una mezcla de canguelo y euforia.</p>
TR	<p>Mis primeras lecciones de danza... No <u>eran</u> muy diferentes de todas las demás. <u>Aquí está lo esencial</u>: la barra, el espejo, la disciplina, los músculos <u>que responden o que no responden con buena voluntad a la obligatoriedad o a ser</u></p>

	<p><u>domados</u>.</p> <p>El estudio está en el sexto piso de una gran casa ruïnosa, cerca del <u>Vieux Port</u> de Marsella. Es una casa del siglo XVII, en el antiguo <u>quartier de las Galères</u>.</p> <p>Subo cada <u>tramo de a cuatro escalones</u>. Cuando llego al penúltimo siempre estoy <u>extenuado</u>. El corazón me late como si quisiera estallar, pero no porque esté sofocado sino porque soy presa de una sensación nueva, una mezcla de temor y de euforia.</p>
--	---

En este fragmento destacan varios aspectos. Para empezar, en la traducción publicada se ha utilizado un tiempo verbal distinto (pretérito imperfecto) del de nuestra versión (pretérito perfecto simple), lo que se debe a la ausencia de verbo en francés. En esta ocasión no se aprecian grandes diferencias de significado: en ambos casos se conserva la coherencia con el resto del texto.

Un acierto de la traductora sería la frase «ahí está lo esencial», que parece más natural que la nuestra.

En cuanto a la oración referida a los músculos, comprobamos una distanciaci3n significativa de la traducci3n publicada respecto al original y a nuestra traducci3n, quiz3s debida a la dificultad de traducci3n de la palabra *apprivoiser* en este contexto. Vemos que, para solucionarlo, la traductora ha decidido unir los dos conceptos (el verbo «responder» de la primera parte lo consideramos muy acertado), aunque finalmente no ha conseguido una versi3n muy idiomática. En cambio, para este estudio se ha preferido ańadir el complemento «trabajo» junto al verbo «acostumbrar».

Por otra parte, volvemos a apreciar diferencias en la traducción de los nombres de las calles y puertos de Marsella. Si bien es aceptable mantener el nombre original francés, no consideramos apropiado el uso de *quartier*, porque en castellano existe la palabra «barrio», que resulta transparente para un lector hispanohablante.

Por último, encontramos dos malas interpretaciones del texto original en la traducción propuesta por Mirta Arlt. Por un lado, establece que los tramos de escalera eran cada uno de cuatro escalones, cuando el autor pretende decir que los subía de cuatro en cuatro. Por otro lado, dice que al llegar al penúltimo peldaño, Béjart estaba extenuado. Esto no sólo no es cierto (el autor se paraba en seco), sino que además es incoherente con la frase siguiente, en la que dice que no se encontraba sofocado.

FR	Mon professeur est là. C'est elle : c'est Madame. Elle est aussi âgée que la vieille dame peinte par Rembrandt. Elles ont toutes les deux le même visage, mais Madame tient dans sa main une canne. Avec cette canne, elle fait tout : une troisième jambe quand elle marche, un métronome quand elle enseigne, un doigt pointé quand elle corrige et carrément un knout quand nous ne pigeons pas.
NE	Mi profesora está ahí. Es ella: es Madame. Tiene la misma edad que la vieja pintada por Rembrandt. Ambas tienen el mismo rostro, pero Madame lleva en la mano un bastón. Con este bastón lo hace todo: una tercera pierna cuando camina, un metrónomo cuando enseña, un dedo apuntando cuando corrige y un látigo cuando no pillamos sus explicaciones.
TR	Mi profesora está ahí. Es ella. Madame. Es tan vieja como la <u>anciana dama</u> pintada por Rembrandt. Las dos tienen el mismo rostro, pero Madame sostiene un bastón en la mano. Con ese bastón lo hace todo: es una tercera pierna cuando

	camina, un metrónomo cuando enseña, un dedo que señala cuando corrige y una especie de garfio cuando <u>no damos con la posición correcta</u> .
--	---

En primer lugar, creemos que es necesario comprobar el nombre del cuadro del Rembrandt al que aquí se hace referencia. En español se titula «Una vieja», o «Retrato de una vieja», por lo que es necesario mantener esas palabras.

Por otro lado, el *knout* del que se habla en francés es un tipo de látigo de origen tártaro, por lo que proponemos una fusión de nuestra versión con la de Mirta Arlt: «una especie de látigo».

En cuanto a *nous ne pigeons pas*, sería conveniente mantener el registro original. La palabra *piger* es muy coloquial, mientras que la propuesta de la traductora es neutra. Nosotros hemos optado por mantener el registro, usando el verbo «pillar», utilizado a menudo en España como sinónimo de «entender», si bien es cierto que el Diccionario de la Real Academia todavía no incluye esta acepción.

FR	<p>Elle m'a déjà tourné le dos et s'éloigne. Je ne bouge toujours pas, jusqu'à ce qu'elle se retourne et que toute sa tendresse déguisée n'arrive à rien trouver de mieux que de me lancer :</p> <p>– Travaille !</p> <p>Et puis, en écho :</p> <p>– Feignasse !</p> <p>Ce « Travaille, feignasse ! » en deux temps, ça m'est resté !</p>
NE	<p>Ya me ha dado la espalda y se aleja. Todavía no me muevo, hasta que se da la vuelta y toda su ternura disfrazada no consigue soltarme nada mejor que:</p> <p>—¡Trabaja!</p>

	<p>Y después, en eco:</p> <p>—¡Gandul!</p> <p>¡Ese «¡trabaja, gandul!» en dos tiempos se me quedó grabado!</p>
TR	<p>Ya me ha vuelto la espalda y se aleja. Yo no me muevo hasta que <u>ella se da vuelta</u> y toda su ternura disfrazada no encuentra nada mejor que decirme:</p> <p>—¡Trabaja!</p> <p>Y luego, como un eco:</p> <p>—¡<u>Holgazán!</u></p> <p>Ese “¡trabaja, holgazán!” en dos tiempos, <u>me ha quedado</u>.</p>

En este párrafo destaca un aspecto de variación lingüística: «darse vuelta», que en España es más habitual ver como «darse la vuelta».

También hay un cambio de registro en la palabra «holgazán», ya que el original incluía una palabra de registro muy coloquial: *feignasse*. Creemos que «gandul» se acerca más a ese registro.

Por último, vemos una traducción muy literal y poco natural en la última línea: «me ha quedado», como versión de *ça m'est resté*.

FR	<p>Je suis assis à côté d'elle et je m'efforce de me tenir très droit. Madame me regarde et sourit. J'ai des courbatures. Je soutiens le regard de Madame. Je l'aime.</p>
NE	<p>Estoy sentado a su lado y me esfuerzo por mantenerme muy erguido. Madame me mira y sonríe. Tengo agujetas. Sostengo la mirada de Madame. La aprecio.</p>
TR	<p>Estoy sentado al lado de ella y me esfuerzo por estar bien derecho. Madame</p>

	me mira y sonríe. Estoy dolorido. Sostengo la mirada de Madame. <u>La amo</u> .
--	---

Como sabemos, el verbo francés *aimer* tiene diferentes interpretaciones en español, dependiendo del contexto. En este caso, parece que el uso del verbo «amar» es excesivo, pues el autor no hace ninguna otra insinuación que nos lleve a pensar que verdaderamente estaba «enamorado» de ella.  l era muy joven y ella, una anciana, así que preferimos elegir un término más neutro, como «apreciar».

FR	Et je suis passé comme tout le monde par une première pollution nocturne qui m’a terrifi� : dans la nuit, ma main tournait autour d’une matière inconnue, chaude et poisseuse. Je me persuadais que c’était bel et bien du sang. Je n’osais ni rallumer ni rien : je gardais les yeux ouverts dans le noir et je finis par me rendormir.
NE	Y pasó como todo el mundo por una primera polución nocturna que me aterrorizó: por la noche, mi mano giraba en torno a una materia desconocida, cálida y pegajosa. Estaba completamente seguro de que se trataba de sangre. No me atrevía encender la luz ni nada: miraba hacia la oscuridad con los ojos abiertos y finalmente volví a quedarme dormido.
TR	Y he pasado como todo el mundo por una <u>primera etapa</u> de profanación nocturna que me aterraba: en la noche, mi mano se cerraba <u>en torno de</u> una materia desconocida, cálida y pringosa. <u>Me convencía de que era un deleite</u> . No <u>osaba prender la luz</u> ; conservaba los ojos abiertos en la oscuridad y concluía por dormirme.



En este párrafo se advierte una serie de malas interpretaciones del texto original. Para empezar, se trata de una ocasión concreta (la primera), y no de una etapa, como señala Mirta Arlt. Esto llevará al cambio erróneo del tiempo verbal del final del párrafo, que aparecerá, por tanto, en pretérito imperfecto.

Por otra parte, en español no existe la construcción «en torno de». Debería utilizarse «en torno a», o «alrededor de».

Además, el autor dice que creía que se trataba de sangre, y en la traducción publicada se comenta que «era un deleite». Un gran cambio de sentido, que además resulta incoherente con el principio del párrafo, en el que se dice claramente que dicha situación le aterraba.

Por último, hay una clara diferencia entre «no osaba prender la luz» y «no me atrevía a encender la luz». Una vez más, se advierte la variación lingüística entre España («encender la luz») y Latinoamérica («prender la luz»), así como un cambio de registro («osaba» es más formal que «me atrevía»).

FR	Le vin est tiré. J'attends sagement le début de la Bacchanale. Je ne suis pas seul : le trac m'a rejoint. Un machiniste me pousse : « Hardi petit ! T'inquiète pas : ce qui compte sur le plateau, c'est le regard ».
NE	La suerte está echada. Espero prudentemente el inicio de la bacanal. No estoy solo: el miedo escénico ha vuelto. Un tramoyista me da ánimos: «¡Chico valiente! No te preocupes: lo que cuenta en el escenario es la mirada».
TR	<u>Se sirve el vino</u> . Aguardo prudentemente a que comience la bacanal. No estoy solo; ha vuelto a acompañarme el <u>trac</u> . Uno de los tramoyistas me alienta: “¡Ánimo, muchacho! No te aflijas: lo que importa en el escenario es la mirada”.

Aquí vemos una diferencia notable entre la traducción de la expresión *le vin est tiré*. Podemos comprobar que en la versión realizada para este estudio hemos optado por adaptarla al español, mientras que Mirta Arlt ha decidido realizar una traducción literal, posiblemente debido a que el dicho francés hace referencia a Baco, el dios del vino. De ambas maneras se pierde un matiz, ya sea la referencia al vino en la primera, o la sensación de dar un paso irrevocable en la segunda.

En cuanto al término *trac* (ya usado con anterioridad, y debería ir en cursiva por ser una palabra francesa), creemos que no resulta evidente para un lector hispanohablante, y por eso nosotros hemos optado por «miedo escénico».

FR	<p>Je sais que dans ce trou noir, il y a Madame. Elle est dans la salle. Demain elle me dira : « Travaille ! » et elle ajoutera « Feignasse ! ».</p> <p>Quand je quitterai Marseille, elle m’embrassera très fort et me donnera un dernier conseil : « Travaille ! » Oui : <i>travaille</i> tout court, plus de <i>feignasse</i> ! Elle ajoutera : « Tu n’y peux rien si tu es mal foutu, mais tu as un saut formidable et tu sais, un homme qui danse, il faut qu’il saute. »</p>
NE	<p>Sé que en ese agujero negro está Madame. Está en la sala. Mañana me dirá: «¡Trabaja!» y añadirá «¡Gandul!».</p> <p>Cuando me vaya de Marsella, me abrazará muy fuerte y me dará un último consejo: «¡Trabaja!». Sí, <i>trabaja</i> a secas, ¡se acabó lo de <i>gandul</i>! Y añadirá: «Estás mal hecho, qué le vamos a hacer, pero tienes un salto formidable, y ya sabes, un hombre que baila tiene que saber saltar».</p>
TR	<p>Sé que en ese agujero negro está Madame. Ella ha venido. Mañana me dirá: “¡Trabaja!”. Sí; <i>trabaja</i> y punto, no más ¡<i>holgazán</i>! Agregaré: “Qué vas a hacer si estás mal hecho, pero tienes un salto formidable y ya sabes que un hombre</p>

	que danza debe saltar.”
--	-------------------------

En este fragmento comprobamos que falta un trozo de texto en la versión traducida publicada, que se debe probablemente a la repetición de *travaille* y *feignasse* en dos párrafos seguidos. También cabe destacar la colocación del punto final antes de las comillas, cuando en español debería colocarse después.

FR	Je continue de m’insulter dans mon miroir et de rêver à des mises en scène où je convoque vingt, trente, quarante figurants que je ne peux pas encore revêtir de peaux de panthère puisque je n’ai pas encore vécu ça, mais que je peux faire bouffer tout crus par une lionne blessée qui ne meurt pas.
NE	Sigo insultándome frente al espejo y soñando con puestas en escena en las que convoco a veinte, treinta, cuarenta figurantes a los que todavía no puedo vestir con pieles de pantera porque aún no lo he vivido yo, pero sí que puedo hacer que se los zampe crudos una leona herida que no muere.
TR	Continúo insultándome ante el espejo y soñando con puestas en escena para las cuales convoco veinte, treinta, cuarenta figurantes que aún no puedo vestir con pieles de pantera porque aún no he vivido eso, pero puedo <u>hacerlos bramar como a una leona</u> herida que no muere.

Este párrafo es bastante similar tanto en nuestra versión como en la de Mirta Arlt, hasta llegar a la última línea, en la que se produce un alejamiento considerable del original, sin ninguna razón aparente.

### 4.3 Tercer fragmento

FR	<p>Ayant fait de la danse ma raison de vivre, je l'ai prise au sérieux. J'ai été tout de suite frappé par un divorce : celui qui existe entre le travail exigé par les professeurs et fourni par leurs élèves (jusqu'à la dévotion) dans les studios de danse, pendant les classes, et le n'importe quoi sclérosé qui régnait dans les spectacles de danse quand j'étais jeune. On avait fait de la danse (et « on » est facile de savoir qui et quand) un art mineur, un art décoratif, un divertissement. J'évoque bien sûr la situation de la danse en Occident : ce n'est pas non plus par hasard que c'est en Occident que la danse a foiré, parce qu'il n'y a pas que la danse qui a foiré et qui fut caricaturée.</p>
NE	<p>Como he hecho de la danza mi razón de vivir, me la he tomado en serio. Desde el principio me sorprendió el divorcio que existe entre el trabajo exigido por los profesores y el que realizan los alumnos (hasta llegar a la devoción) en los estudios de danza, durante las clases, y ese no sé qué esclerotizado que reinaba en los espectáculos de danza cuando yo era joven. Habían hecho de la danza (y es fácil saber quién y cuándo) un arte menor, un arte decorativo, un divertimento. Me refiero por supuesto a la situación de la danza en Occidente: tampoco es casualidad que la danza fracasara en el mundo occidental, porque hubo más ámbitos que fracasaron y fueron caricaturizados.</p>
TR	<p><u>Al haber hecho de la danza</u> mi razón de vivir, la tomé en serio. Inmediatamente me llamó la atención <u>un divorcio</u>: el <u>existente</u> entre el trabajo exigido por los profesores y realizado por los alumnos (hasta un grado de devoción) en los estudios de danza, durante las clases, y <u>la esclerosis increíble</u> que reinaba en los espectáculos de danza cuando yo era joven. <u>Se había hecho de</u></p>

	<p>la danza (y ese “se” es fácil de reemplazar por <u>quién y cuándo</u>) un arte menor, un arte decorativo, un <i>divertissement</i>. Me refiero <u>a no dudar</u> a la situación de la danza en Occidente. <u>No es casual que en Occidente sea donde la danza ha ido de mal en peor y ha sido caricaturizada.</u></p>
--	--

En este párrafo se aprecian varias diferencias entre la traducción publicada y la realizada para este trabajo. En primer lugar, el inicio del párrafo se considera un acierto de la traductora, pues ese tipo de construcciones de gerundio en francés suelen dar buen resultado si se traducen al español con la estructura «al + infinitivo».

También se observa que en nuestra versión hemos unido la frase que habla sobre el «divorcio» para naturalizarla en español. Mirta Arlt ha decidido mantener la estructura original, lo que lleva a una mayor fidelidad al estilo del autor, pero también a una estructura quizás menos idiomática. Consideramos, no obstante, que ambas versiones son aceptables.

En cuanto a la frase del *n'importe quoi sclérosé*, nosotros hemos mantenido la estructura original, mientras que la traductora la ha añadido un matiz al incluir el adjetivo «increíble».

Para continuar, la oración siguiente tenía varias posibilidades de traducción, al estar formada con el pronombre francés *on*. Nosotros hemos optado por darle una estructura impersonal utilizando la tercera persona del plural, ya que después, entre paréntesis, se intenta dejar claro que en realidad sí que se sabe quién es el sujeto concreto. Mirta Arlt, por el contrario, ha decidido utilizar la estructura con «se», y el resultado es quizás un poco menos fluido (especialmente en la parte entre paréntesis).

También consideramos incorrecto el uso de la palabra francesa *divertissement*, y más aún teniendo en cuenta que en español existe «divertimento», que significa lo mismo.

Por otra parte, creemos que el uso de «a no dudar» es poco natural en español, y en caso de usarlo, debería estar colocado entre comas.

Por último, en la comparación queda de manifiesto, una vez más, la ausencia de la mitad de la última frase en la traducción publicada. En este caso, se han unido dos ideas diferentes, lo que ha dado como resultado un falso sentido: en el original se dice que la danza fracasó en Occidente porque otras artes también habían fracasado. En la traducción publicada, por el contrario, se deja la frase abierta para que el lector saque sus propias conclusiones: no es casualidad que la danza fracasara en Occidente.

FR	Quand Diaghilev arriva avec les Ballets russes au début de ce siècle, ce fut une révolution. Mais une révolution esthétique. Or, la danse attendait une révolution éthique. Cette révolution esthétique, ce n'était déjà pas si mal ! De grands musiciens comme Stravinski composaient enfin pour la danse. De grands peintres, Picasso, Derain, Braque, s'occupaient des décors et des costumes.
NE	Cuando Diaghilev llegó con sus Ballets Rusos a principios de este siglo, fue una revolución. Pero una revolución estética. Sin embargo, la danza esperaba una revolución ética. ¡De todas formas, esta revolución estética no estaba mal! Grandes músicos como Stravinski por fin componían para la danza. Grandes pintores, como Picasso, Derain y Braque se ocupaban de los decorados y del vestuario.
TR	Cuando Diaghilev llegó con los ballets rusos a comienzos de este siglo, ello

	<p>significó una revolución estética. Pero la danza aguardaba una revolución ética.</p> <p>¡Esta revolución estética no era de desdeñar! Grandes músicos como <u>Stravinsky</u> <u>han compuesto</u> para la danza. Grandes pintores, como Picasso, Derain, Braque, se <u>han ocupado</u> de los decorados y del vestuario.</p>
--	---

En esta ocasión, resaltamos primero el nombre del compositor ruso que, como se ha comentado con anterioridad, debería terminar en i latina.

Por otra parte, cabe señalar el uso extraño de los tiempos verbales en la traducción publicada. El autor está enumerando hechos que sucedieron durante la revolución estética de la danza, y como acontecimiento terminado, pensamos que deben relatarse utilizando el imperfecto, como hemos hecho nosotros (y como hizo Béjart en el original), o incluso el pretérito perfecto simple.

#### 4.4 Cuarto fragmento

FR	<p>Je mélangeai sans transition les principaux mouvements de la <i>Messe en si</i> de Bach à des « milongas » et des tangos argentins que Donn m'avait rapportés d'un séjour qu'il venait de faire à Buenos Aires. Faust et Méphisto dansaient le tango, mais pour finir, Faust se rachetait sur l'<i>Agnus Dei</i> chanté par la voix de haute-contre d'Alfred Deller.</p> <p>Et une autre voix martelait : « Continue, Faust, continue ! » On veut arrêter l'instant qui passe : dérision. Un instant n'est là que pour féconder le temps, pour engendrer un autre instant. Moi aussi je ne suis qu'un instant. Je n'aurai été qu'un instant dans la vie d'autrui.</p>
NE	<p>Mezclé sin transición los principales movimientos de la <i>Misa en si</i> de Bach con milongas y tangos argentinos que Donn me había traído de un reciente viaje a Buenos Aires. Fausto y Mefistófeles bailaban el tango, pero para terminar, Fausto se redimía con el <i>Agnus Dei</i> cantado por la voz de contratenor de Alfred Deller.</p> <p>Y otra voz martilleaba: «¡Sigue, Fausto, sigue!» Queremos detener el instante que pasa: irrisión. Un instante sólo está ahí para fecundar el tiempo, para engendrar otro instante. Yo tampoco soy nada más que un instante. No habré sido más que un instante en la vida ajena.</p>
TR	<p>Mezclé sin transición los principales movimientos de la Misa en <u>sí</u> de Bach y las “<u>milongas</u>” y tangos argentinos que Donn me había traído de un viaje que acababa de hacer a Buenos Aires. Fausto y Mefistófeles bailaban el tango pero, para concluir, Fausto se redimía con el <i>Agnus Dei</i> cantado por la <u>voz de contralto de Alfred Deller</u>.</p>



	Y otra voz insistía: “¡Continúa, Fausto, continúa!” Uno quiere detener el instante que pasa: irrisión. Un instante sólo está ahí para fecundar el tiempo, para engendrar otro instante. Yo mismo no soy más que un instante. <u>No habré sido nada más que un instante en la vida de los otros.</u>
--	---

En este fragmento hemos encontrado una falta ortográfica en la traducción publicada. Según el Diccionario de la Real Academia, «si», como nota musical, se escribe sin tilde. Además, como ya dijimos en el comentario, consideramos incorrecto el uso de comillas para el término «milonga», ya que en español es un nombre común.

Por otro lado, se ha encontrado un error grave, y es que Alfred Deller no podía tener voz de contralto, dado que este es un tipo de voz reservado a las mujeres.

Por último, creemos que es importante mantener el título de las memorias en español si se menciona en el interior del libro. Este es el momento en el que se explica la frase que da nombre a la obra, y es necesario que el lector lo identifique como tal. Este error vuelve a producirse en el último párrafo de la novela.

FR	Jean est un danseur et un chorégraphe de ma génération, mais il a l’air d’avoir dix-sept ans. On a travaillé très vite, lui, moi et une fille étonnante qui est dans la compagnie depuis quelques années sans que je lui aie jamais rien fait faire de spécial : Cathy Dethy. J’ai utilisé du silence, quelques percussions et de brefs extraits d’une partita de Bach pour violon seul. Une structure en tubes de métal a joué le rôle d’un troisième personnage (abri, couloir, miroir et partenaire) tempérant de sa géométrie affable les meurtrissures et les espoirs d’un homme seul sans symphonie.
----	--

NE	Aunque Jean es un bailarín y coreógrafo de mi generación, parece tener diecisiete años. Trabajamos muy deprisa, él, yo y una joven sorprendente que lleva varios años en la compañía sin que yo le haya dado nunca nada especial que hacer: Cathy Dethy. Utilicé el silencio, algunas percusiones y pequeños extractos de una partita de Bach para violín solo. Una estructura de tubos de metal desempeñó el papel de un tercer personaje (refugio, pasillo, espejo y <i>partenaire</i> ), que atemperaba con su afable geometría las heridas y las esperanzas de un hombre solo, sin sinfonía.
TR	Jean es un bailarín y un coreógrafo de mi generación, pero <u>tiene el aire de tener</u> diecisiete años. Trabajamos muy rápido, él, yo y una muchacha sorprendente que está en la compañía desde hace algunos años sin que yo le <u>hiciera hacer</u> nada especial: Cathy Dethy. <u>Utilicé</u> el silencio, alguna percusión y breves trozos de una <u>partida</u> de Bach para violín solo. Una estructura <u>en tubos de metal</u> desempeñó el papel de un tercer personaje (refugio, corredor, espejo y <u>partenaire</u> ) atemperando con su geometría afable las magulladuras y las esperanzas de un hombre solo sin sinfonía.

Vemos aquí que se han producido dos casos innecesarios de repetición de palabras en la traducción publicada en español: «tiene el aire de tener» y «sin que yo le hiciera hacer». El primer caso es además una traducción literal del francés que no resulta natural en español. Es fácilmente solucionable utilizando el verbo «parecer», como hemos hecho en nuestra versión. En lo relativo a «sin que yo le hiciera hacer», se podría solucionar como en la versión realizada para este trabajo, o utilizando otros verbos, como por ejemplo «ofrecer».

Una vez más, este párrafo contiene un caso de falta ortográfica: «utilicé».

Por otra parte, consideramos que el término «partida» está mal empleado en este contexto. El Diccionario de la Real Academia no registra ninguna acepción de esta palabra relacionada con la música, mientras que sí incluye el significado de «partida» como «composición instrumental semejante a la suite».

Lo siguiente que hemos notado en la traducción publicada ha sido un calco del francés: se dice «estructura en tubos de metal», cuando claramente el uso de esta preposición es erróneo en español y debería sustituirse por «de».

Para terminar, es necesario escribir la palabra *partenaire* en cursiva, por ser una voz francesa.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo nos ha proporcionado una visión muy amplia del mundo de la traducción, concretamente en el campo de la autobiografía. Además, lo hemos podido abordar desde dos puntos de vista diferentes, primero con la traducción propia y más tarde con la comparación de la versión publicada.

En la fase de traducción hemos aprendido a ser más críticos con la manera de trabajar y ha quedado de manifiesto la importancia de las notas a pie de página, que han servido para dar con buenas soluciones y para aportar las justificaciones pertinentes para las mismas. También han resultado muy útiles a la hora de analizar el estilo, la coherencia y la intención del texto, de forma que no quedaran cabos sueltos ni hubiera errores pragmáticos.

En lo referente a la comparación entre versiones, se ha llegado a la conclusión de que una traductora experimentada muchas veces consigue soluciones más idiomáticas y naturales en la lengua de destino. No obstante, hemos de reconocer que se han encontrado más desviaciones, falsos sentidos y omisiones de lo que cabía esperar, especialmente dentro del segundo fragmento seleccionado. Sin embargo, es importante hacer alusión al hecho de que esta traducción fue publicada en 1982, cuando, evidentemente, era más complicado acceder a la información y muchos errores podrían haberse subsanado fácilmente con una buena fuente de documentación, como son ahora las nuevas tecnologías. Por otro lado, se ha dejado constancia en este trabajo de la importancia de conocer el destinatario de una traducción antes de abordarla. En la comparación ha quedado reflejada la diferencia existente entre dos variedades de español del mundo: la de España y la de Argentina.

Por último, nos gustaría mencionar la importancia que tiene conocer el mundo del autor a la hora de enfrentarse a la traducción de un texto de este tipo. Las personas que escriben autobiografías están especializadas en una materia concreta, así que resulta conveniente consultar su obra, leer sus entrevistas, ver sus creaciones y profundizar en su ámbito: convertirse, por así decirlo, en expertos en su ambiente.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- BALZAC, Honoré de. *La comedia humana*. Barcelona: Luis Tasso, impresor-editor, [s.a.].
- BALZAC, Honoré de. *Serafita*. Barcelona: Iberia, 1971. 207 p.
- BAVELIER, Ariane. *Maurice Béjart, l'âme de la danse* [en línea]. Le Figaro: 2007 [fecha de consulta: 25 de mayo de 2012]. Disponible en: <<http://www.lefigaro.fr/culture/2007/11/23/03004-20071123ARTFIG00329-maurice-bejart-lame-de-la-danse.php>>.
- BÉJART BALLET LAUSANNE. *Biographie* [en línea]. Béjart Ballet Lausanne. Lausanne: 2012 [fecha de consulta: 25 de mayo de 2012]. Disponible en: <<http://www.bejart.ch/fr/maurice-bejart/biographie>>.
- BOISSEAU, Rosita. *Maurice Béjart, le colosse aux pieds agiles, est mort* [en línea]. Télrama: 2007 [fecha de consulta: 15 de junio de 2012]. Disponible en: <[http://www.telerama.fr/scenes/22295-maurice\\_bejart\\_le\\_colosse\\_aux\\_pieds\\_agiles\\_est\\_mort.php](http://www.telerama.fr/scenes/22295-maurice_bejart_le_colosse_aux_pieds_agiles_est_mort.php)>.
- CARRIZO COUTO, Rodrigo. *Se estrena el ballet póstumo de Maurice Béjart* [en línea]. El País Cultura: 2007 [fecha de consulta: 26 de mayo de 2007]. Disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2007/12/20/actualidad/1198105205\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2007/12/20/actualidad/1198105205_850215.html)>.
- Colaboradores de Bibliotheka. *Nietzsche Friedrich – Así habló Zarathustra Pdf* [en línea]. Enlace de Bibliotecas Digitales, 2012 [fecha de consulta: 17 de abril de 2012]. Disponible en: <<http://bibliotheka.org/?/ver/3443>>.

- Colaboradores de IMDb. *La carroza de oro* [en línea]. Internet Movie Database: 2012 [fecha de consulta: 24 de marzo de 2012]. Disponible en:  
<<http://www.imdb.es/title/tt0044487>>.
- Colaboradores de Wikipedia. *Contralto* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre: 2011 [fecha de consulta: 29 de mayo de 2012]. Disponible en:  
<<http://es.wikipedia.org/wiki/Contralto>>.
- Colaboradores de Wikipedia. *Knout* [en línea]. Wikipédia, L'encyclopédie libre: 2012 [fecha de consulta: 21 de mayo de 2012]. Disponible en:  
<<http://fr.wikipedia.org/wiki/Knout>>.
- Colaboradores de Wikipedia. *Maurice Béjart* [en línea]. Wikipédia, L'encyclopédie libre: 2012 [fecha de consulta: 25 de mayo de 2012]. Disponible en: <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Béjart](http://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Béjart)>.
- Colaboradores de Wikipedia. *Mirta Arlt* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre: 2011 [fecha de consulta: 13 de junio de 2012]. Disponible en:  
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Mirta\\_Arlt](http://es.wikipedia.org/wiki/Mirta_Arlt)>.
- DELISLE, Jean; BASTIN, Georges L. *Iniciación a la traducción. Enfoque interpretativo. Teoría y práctica*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2006, 291 pp.
- FAURE, Sylvia. *Le pouvoir de se raconter : autobiographies d'artistes de la danse* [en línea]. Sociologie et sociétés, vol. 35, n° 2, 2003, p. 213-231 [fecha de consulta: 23 de mayo de 2012]. Disponible en:  
<<http://www.erudit.org/revue/socsoc/2003/v35/n2/008532ar.pdf>>.
- KONEX. *Mirta Arlt. Jurado Premios Konex 1984: Letras* [en línea]. Fundación Konex. Argentina: 1984 [fecha de consulta: 13 de junio de 2012]. Disponible en:  
<<http://www.fundacionkonex.org/b836-mirta-arlt>>.

- KOSAKA, Kris. *Maurice Béjart: Ballet for life* [en línea]. The Ballet Bag: 2011 [fecha de consulta: 26 de mayo de 2012]. Disponible en:  
<<http://www.theballetbag.com/2011/01/29/maurice-bejart-biography-works>>.
- LACHAL, M. et al. *Alea jacta est* [en línea]. Enciclopedia Lachalis, 2008 [fecha de consulta: 18 de abril de 2012]. Disponible en:  
<[http://lachal.neamar.fr/Alea\\_jacta\\_est](http://lachal.neamar.fr/Alea_jacta_est)>.
- LAROSE, Robert. *Le rôle des annotations de textes dans l'enseignement de la traduction* [en línea]. META: Journal des traducteurs. Montreal: Les presses de l'Université de Montréal, 1984 [fecha de consulta: 10 de junio de 2012].  
Disponible en: <<http://www.erudit.org/revue/META/1984/v29/n2/003403ar.pdf>>.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos* [en línea]. Web Filosofía, 2009 [fecha de consulta: 12 de junio de 2012]. Disponible en: <<http://www.filosofia-irc.org/libros/Ensayos%20de%20Montaigne.pdf>>.
- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. *Rasgos generales de la escritura autobiográfica* [en línea]. En: PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 [fecha de consulta: 16 de junio de 2012].  
Disponible en:  
<[http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78038401092369463454679/011437\\_3.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78038401092369463454679/011437_3.pdf)>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Madrid: Espasa Calpe, 22ª ed., 2001. Disponible en: <<http://lema.rae.es/drae>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario panhispánico de dudas* [en línea]. Madrid: Santillana, 2005. Disponible en: <<http://lema.rae.es/dpd>>.



- Redactores de Bach Cantatas Website. *Alfred Deller (Counter-tenor)* [en línea].  
Bach Cantatas Website: 2008 [fecha de consulta: 26 de mayo de 2012].  
Disponible en: <<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Deller-Alfred.htm>>.
- Redactores de El País. *Libro de memorias del coreógrafo Maurice Béjart* [en línea]. El País Archivo: 1979 [fecha de consulta: 25 de mayo de 2012]. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1979/11/06/cultura/310690811\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1979/11/06/cultura/310690811_850215.html)>.
- RIBELLES HELLÍN, Norma. *La traducción de los tiempos verbales del francés al español: ejemplos de las novelas de Patrick Modiano* [en línea]. En: ROMANA GARCÍA, María Luisa (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid: AIETI, pp. 1016-1027 [fecha de consulta: 23 de mayo de 2012]. Disponible en:  
<[http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI\\_2\\_NRH\\_Traduccion.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_NRH_Traduccion.pdf)>.
- ROMERA CASTILLO, José, et al., (eds.). *Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en España* [en línea]. En: ROMERA CASTILLO, José, et al., (eds.). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, 1993 [fecha de consulta: 3 de junio de 2012]. Disponible en: <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I1.pdf>>.
- ROMERA CASTILLO, José, et al., (eds.). *Escritura autobiográfica en la España actual: los pintores se retratan / los músicos se interpretan* [en línea]. En: ROMERA CASTILLO, José, et al., (eds.). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, 1993 [fecha de consulta: 5 de junio de 2012]. Disponible en:  
<<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V4.pdf>>.
- ROMERA CASTILLO, José, et al., (eds.). *Literatura y vida en la España actual* [en línea]. En: ROMERA CASTILLO, José, et al., (eds.). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, 1993 [fecha de consulta: 3 de junio de

2012]. Disponible en: <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/I2.pdf>>.

- ROSAS RODRÍGUEZ, María Antonieta. *Guía para la redacción de una traducción comentada* [en línea]. Traducción, Colegio de Letras Modernas Inglesas, FfyL, UNAM. México: 2010 [fecha de consulta: 16 de junio de 2012].  
Disponible en:  
<[http://trad1y2ffyl.files.wordpress.com/2010/01/guia\\_redaccion\\_traduccion\\_comentada.pdf](http://trad1y2ffyl.files.wordpress.com/2010/01/guia_redaccion_traduccion_comentada.pdf)>.
- VERA, Carmen. *Le pronom indefini ON* [en línea]. [Fecha de consulta: 3 de abril de 2012]. Disponible en: <<http://platea.pntic.mec.es/cvera/hotpot/on.pdf>>.

## 7. ANEXOS

### 7.1 Cuatro fragmentos de *Un instant dans la vie d'autrui*

**MAURICE BÉJART**

**Un instant dans la vie d'autrui – Mémoires**

*A François Weyergans*

*sans qui ce livre n'existerait pas.*

Parce que c'était lui.

Parce que c'était moi.

Montaigne, *Essais*

Et que soit perdue la journée où l'on n'ait pas  
dansé une seule fois !

Et que soit fausse pour nous chaque vérité auprès  
de laquelle il n'y ait pas eu au moins un éclat de  
rire.

Nietzsche, *Zarathoustra*.

Je suis chorégraphe parce que je ne sais rien faire d'autre.

En quittant une enfance qui ne m'y avait pourtant pas préparé, je me suis retrouvé danseur. L'enfant, lui, voulait être metteur en scène. Le metteur en scène et le danseur ont fabriqué un chorégraphe. Et comme les gens sont toujours au bout du compte ce qu'ils furent au départ de leur vie (je ne crois pas à l'imprévu des vocations), il paraît qu'il y a aujourd'hui quelqu'un qui est chorégraphe sous le nom de Maurice Béjart.

Si je ne crois guère à l'imprévu, je crois quand même aux métamorphoses, aux assouplissements d'une vie. C'est par là que chacun peut être bouleversant et, en tout cas, lui-même. Et si la vie n'était qu'histoires d'amour entre le thème et ses variations ?

Par ailleurs, l'artiste (l'interprète autant que le créateur) est très proche des prostituées. Proche ? Pourquoi « proche » ? L'artiste *est* un prostitué ! S'il ressent du plaisir, s'il jouit, tant mieux, mais ce n'est pas indispensable. Ce n'est pas un dû. Il n'est pas là pour ça. Il faut faire jouir le client : le public – « mon cher public », disait Anna Magnani en ouvrant vers lui les bras dans un film réalisé par Antonio Vivaldi et Jean Renoir : *Le Carrosse d'Or*.

Mon ballet préféré sera toujours le prochain. J'ai assisté à une fête donnée pour ma centième création à Bruxelles, mais je ne réussissais que des sourires de surface car j'avais au même moment plein de problèmes pour choisir la musique définitive du cent-unième ballet. Certains ballets ont exigé des années de gestation, d'autres sont arrivés très vite. Parfois je m'inspirais de toute une tradition, musicale ou religieuse : je me laissais porter. Parfois, le point de départ était une simple vision, une procession d'enterrement rencontrée sur une route désolée au cœur de l'Espagne, ou les rires de

trois amis dans un couloir de train, ou une fille qui sortait de l'eau à midi au mois d'août. Parfois je voulais offrir un rôle à quelqu'un, être excité par un interprète.

Comme tout le monde. On a des désirs, des enthousiasmes, des déconvenues. Des histoires qui durent. Des histoires qui ne durent pas. On cherche quelque chose à faire et on veut le faire le mieux possible. Comme un artisan. Parce que le talent... Le talent, le génie, c'est petit, c'est assez limité. Le génie ! Aujourd'hui, la mode est à ça. Tout est génial, tout devrait l'être. Mais les gens du Moyen Age, et aussi les sculpteurs égyptiens, les miniaturistes persans, les peintres sur soie de la Chine et du Japon, je suis sûr qu'ils pensaient à tout autre chose, et Dante aussi, et Michel-Ange. Michel-Ange n'avait pas de génie : il avait du boulot ! Il prenait du retard et le pape était furieux.

Quand j'étais petit, on m'appelait Bim. Et aujourd'hui quand des salles combles applaudissent, tapent du pied et réclament mon confrère : « Béjart ! Béjart ! », je viens saluer et leur oppose intérieurement « Bim ! Bim ! ». Ils veulent Béjart, je leur offre Bim.

Cela dit, les applaudissements sont la vitamine C des gens de spectacle : ça reconforte, ça rend solide. Et les sifflets en sont le calcium : il en faut aussi. J'ai eu les deux !

Il arrive qu'un ballet soit mal dansé. Massacré, même. Je n'ai pas su stimuler mes danseurs, il y a eu des erreurs d'éclairage, la musique est partie trop tôt, etc. Bref, on a dansé une caricature de mes intentions. Et le public applaudit quand même. J'en suis très malheureux. Mais je me rappelle mes connivences avec les putes, je me dis : bon, ce client-là ne voulait rien de plus, il a quand même joui. Les gens ont tellement besoin de danse !

Le vieux clown de *Limelight* est en train de mourir et le public, qui n'en sait rien, l'applaudit.

Le public est un enfant qui joue avec nous. Il nous déshabille, il nous déchire, il nous casse comme une poupée.

C'est très cruel. C'est comme ça.

Il nous dorlote aussi.

\*\*\*

# 1

Je ne suis pas un virtuose du souvenir. Je ne tiens pas particulièrement à me souvenir de mon enfance. En tout cas, pas froidement, pas en le faisant exprès. Pas en convoquant mon enfance comme on le fait avec un élève qui a désobéi.

Il ne faut pas être l'ancien combattant de sa propre vie : il vaut mieux en être le romancier. Et alors, il y a deux façons de raconter sa vie. Regardez les romans de Balzac : il commence par « Louis Lambert naquit en 1797 à Montoire, petite ville du Vendômois » ; ailleurs, dans *Séraphita*, roman que j'adore et qui m'a inspiré un de mes « ballets secrets », Balzac démarre par une longue rêverie sur les rivages et les baies : « A voir sur une carte les côtes de la Norvège (il écrit encore Norvège avec un w, c'est

féerique, et il continue – je cite de mémoire) quelle imagination ne serait émerveillée de leurs fantasques découpures ? »

Fantasques découpures. Voilà. J'espère que ma vie est faite de découpures, et – oui – fantasques.

Mon enfance est là. Bien sûr. Elle est toujours là. Elle ne m'a jamais laissé tomber. Je compte sur elle dans les coups durs. Je lui tends la main. Souvent dans mes ballets, des personnages tendent le bras et la main vers quelque chose. C'est peut-être, je m'en rends compte maintenant, c'est peut-être vers leur enfance, c'est-à-dire vers la mienne.

J'aime beaucoup ma date de naissance : le premier janvier.

Je suis né à Marseille le 1<sup>er</sup> janvier 1927, entre la gare Saint-Charles et la Méditerranée. C'était la Marseille des vieux tramways ouverts : tous les gamins s'amusaient à monter et descendre sans payer (je fus l'un d'entre eux). Les rues menaient une vie très théâtrale jadis, et les rues de Marseille vivaient beaucoup par le son. Les marchands de fromage passaient sous les fenêtres avec de grands paniers d'osier où ils serraient dans des serviettes leurs fromages de chèvre frais : le lait coulait encore à travers le tissu et ils modulaient leurs propositions de vente : « Les Brousses du Rove... Les Brou-ousses du Rôôve... »

Les marchands d'escargots, eux, avaient mis au point tout un petit couplet :

*A l'aigue o saù le limaçon*

*En a des gros et des pitchoun*

*(A l'eau et au sel les escargots*

*Y en a des gros et des petits)*

La Corniche ne s'appelait pas « Corniche du président Kennedy » et Marcel Proust n'aurait pas détesté le parc Borély.

La gare Saint-Charles, plus tard, me fut très utile : pour m'enfuir et rejoindre Paris. La Méditerranée aussi : pour avoir envie d'y revenir. Mais aux yeux d'un petit garçon dans la Marseille d'avant guerre, la mer c'était surtout, après le bassin de la Joliette, les plages en dehors de la ville, ce n'était pas encore le besoin vital d'une eau immense qui bouge et attire.

En 1927, mon père avait trente et un ans. Il était né au Sénégal, à Saint-Louis-du-Sénégal, fils d'un officier colonial et d'une Bretonne, cette grand-mère vive et costarde qu'on appelait « Nène » dans la famille. La mère de l'officier colonial, mon arrière-grand-mère, était une Sénégalaise. Je suis encore plus fier de cette ascendance africaine que d'être né un premier janvier. Si j'avais eu des enfants, ils auraient pu être des Noirs, puisque la force du sang noir est telle qu'il peut resurgir quelques générations plus tard.

Le premier janvier, ça m'amusait quand j'étais gosse, quand il fallait remplir des formulaires à l'école ou quand nous comparions nos dates de naissance pendant la récréation, et puis aussi parce que cette date m'avait permis d'entrer un an à l'avance et d'être le plus jeune, ce que je traduisais par « le plus doué » ! Mais je suis sûr que le sang africain a été déterminant quand j'ai commencé à danser : j'ai envie de croire qu'il a été la vraie cause de mon acharnement au début – parce que sans ça, sans cette nostalgie de la danse que j'attribue à ce petit bout d'Afrique à l'intérieur de moi, ça n'aurait pas été passionnant, les premiers cours de danse... L'Afrique m'a empêché de désert.



Au début, la danse m'a fait du bien physiquement. Mais était-ce de la danse ou une médication ? J'entends encore l'amie d'une de mes tantes : « Peuchère, il va être rachitique, ce petit ! »

La famille habitait rue Ferrari à Marseille, dans une grande maison avec une cour. Au bout de la rue, il y avait la place Jean-Jaurès où les autres allaient jouer aux billes et moi pas. J'aurais préféré que nous habitions rue Paradis parce que je croyais que cette rue conduisait au paradis. Les enfants prennent tous les noms très au sérieux : c'est dommage que la publicité soit venue compliquer et pourrir le mystère des noms propres. Il y a à Marseille la gare du Prado : quand j'entendais parler du musée du Prado je croyais que ce musée était la gare principale de Madrid (d'ailleurs c'est un peu vrai : il y a une gare à côté du musée du Prado, l'Atocha, que les Madrilènes préfèrent appeler gare du Prado : je ne me trompais guère !).

Mon père occupait, à l'étage, une pièce tapissée de livres du sol au plafond : ma bibliothèque publique. Je suis allé à l'école au Sacré-Cœur jusqu'à mon bac. Le directeur du Sacré-Cœur, l'abbé Bourgarel, était un ami de mon père : il venait parfois à la maison et le lendemain à la récré, je le racontais négligemment aux copains.

De ma mère, j'ai gardé l'image d'une femme très jeune et très belle. Elle était à mes yeux la femme la mieux habillée du monde. Elle utilisait des parfums disparus dont j'ai oublié le nom mais pas l'odeur. Encore aujourd'hui, je voudrais croire qu'elle souriait toujours, mais il est vrai que je l'ai peu connue, et j'étais si jeune...

Avant qu'elle n'épouse mon père, ma mère travaillait dans une pharmacie. Est-ce une hérédité capricieuse qui me fait visiter depuis, plutôt que les musées, toutes les pharmacies du monde que je ne quitte jamais sans un sac en plastique rempli d'ampoules buvables, de complexes vitaminiques, de flacons choisis au hasard des présentoirs ?

Peut-être pour rivaliser avec les toilettes de ma mère (toilettes que ma mémoire à coup sûr enjolive, mais je jouerai toujours ma mémoire heureuse contre les historiens chagrins), je me déguisais beaucoup. C'était la raison d'être de mes temps de loisirs. Je vivais beaucoup dans mon coin avec mes costumes. Je faisais le chiffonnier dans toutes les pièces de la maison, je ramenaï dans ma chambre les draps déchirés, les rideaux laissés pour compte, les chaussures sans semelles. J'habillais aussi des poupées. J'ai très longtemps jouée à la poupée : j'en hébergeais Dieu sait combien.

Parfois mon père et mon oncle jouaient de la mandoline après le repas : je montais dans ma chambre et j'entrouvrais la porte pour que les poupées entendent.

\*\*\*

[...]

\*\*\*

Mes premières leçons de danse... Pas très différentes de toutes les autres. L'essentiel est déjà là : la barre, le miroir, la discipline, les muscles qui veulent bien ou qui ne veulent pas et qu'il faut contraindre ou apprivoiser.

Le studio est au sixième étage d'une grande maison délabrée près du Vieux Port à Marseille. C'est une maison du XVII<sup>e</sup> siècle, dans l'ancien quartier des Galères.

Je monte quatre à quatre chaque volée d'escalier. Chaque fois, à l'avant-dernier étage, je m'arrête pile. Mon cœur bat à tout rompre, mais ce n'est pas parce que je suis essoufflé. Une sensation nouvelle m'arrête, un mélange de frousse et d'euphorie. Je suis affolé et ivre de joie : encore quelques marches et je pousserai la petite porte rouge

foncé. Est-il encore temps de lâcher pied, de me reprendre ? Ce sera pareil plus tard, dans les coulisses, quand ce sera à mon tour de me lancer dans les lumières et d'entrer en scène. Au beau milieu de cette cage d'escalier étriquée, je me trouve nez à nez avec un drôle de loustic : le trac. Il ne m'a jamais faussé compagnie depuis.

Les murs du studio sont recouverts d'un papier peint orangé avec des fleurs style bégonia. Quand le piano est fermé, on entend les cris des marchandes de coquillages qui montent de la rue, et le piano est presque tout le temps fermé puisque la pianiste ne vient que le jeudi. Un miroir minuscule, encadré de noir et d'or, reflète le piano morne comme un scarabée qui a rentré ses pattes.

Mais il y a la barre : elle court sur trois côtés de la pièce. Et sans elle, il n'y aurait rien. Je l'accoste ici pour la première fois. Plus tard, j'oserai signer un ballet dont la barre seule aurait fait toute la chorégraphie, mais je dirai dès maintenant à ma décharge que le ballet s'intitule *L'Art de la barre*. La barre est à la danse ce que la colonne vertébrale est au corps : la danse tient debout grâce à la barre, et chaque fois que la danse flirte avec les mollusques, il faut vite revenir à la barre.

Bon. J'ai écarté le trac, j'ai traversé la galerie aux lourdes poutres de chêne. La leçon va commencer. Il n'y a pas de vestiaire. Il n'y a pas de douches, pas d'eau courante. On s'habille dans le couloir. Mon professeur est là. C'est elle : c'est Madame. Elle est aussi âgée que la vieille dame peinte par Rembrandt. Elles ont toutes les deux le même visage, mais Madame tient dans sa main une canne. Avec cette canne, elle fait tout : une troisième jambe quand elle marche, un métronome quand elle enseigne, un doigt pointé quand elle corrige et carrément un knout quand nous ne pigeons pas.

Sa voix me terrifie : c'est la voix de la Walkyrie ! Une voix énorme avec un accent marseillais qui ne me fait pas rire du tout, tempéré par des intonations italiennes (elle me confia plus tard qu'elle avait dansé à Turin).

Elle se terre, toute petite avec des cheveux blancs, dans un fauteuil d'osier d'où on dirait qu'elle va rendre la justice. L'hiver elle s'enveloppe dans des châles de dentelle comme on met du papier de soie autour des fruits fragiles.

En été, elle apportera un éventail. Imaginez ce que peuvent donner les grandes chaleurs à Marseille dans un local sous les toits : c'est redoutable, et Madame manipulait sa canne et l'éventail, on aurait cru qu'elle hissait une voile au mât.

Quant à moi, pas de chaussons, pas de maillots : c'est la guerre. Introuvables. Pendant presque un an je travaille avec des espadrilles et un vieux short.

J'apprends. J'apprends. Madame :

– Tu as les pieds comme deux courgettes farcies !

Un jour, elle s'approche de moi. Elle cesse de battre la mesure avec sa canne sur le plancher, elle va droit dans sa poche et en extirpe une loupe. Elle penche sur moi la loupe et ses yeux derrière la loupe. Je me sens cloué sur place. Elle promène la loupe à dix centimètres de mes épaules, descend le long des bras, des jambes : les genoux, les pieds. Le verdict tombe :

– De mon temps, foutu comme ça, eh bien on n'aurait même pas osé commencer la danse.

Elle m'a déjà tourné le dos et s'éloigne. Je ne bouge toujours pas, jusqu'à ce qu'elle se retourne et que toute sa tendresse déguisée n'arrive à rien trouver de mieux que de me lancer :

– Travaille !

Et puis, en écho :

– Feignasse !

Ce « Travaille, feignasse ! » en deux temps, ça m'est resté !

Alors, rentré à la maison, je m'enferme dans ma chambre après le repas de soir et je coince mes pieds sous le lit pour les assouplir. Je m'invente toute une gymnastique, je me suspends au chambranle de la porte pour m'allonger et essayer de grandir. Je m'épuise en tractions pour élargir ma poitrine trop maigre et je me plante devant le lavabo pour m'injurier dans la glace.

Pour tout conjurer, et aussi pour me punir dans une très vague intention de « m'améliorer », je dors par terre, à même le sol.

Il y aura une autre leçon demain.

De temps en temps, Madame m'invite chez elle après la leçon. Elle vit dans une grande pièce-capharnaüm au troisième étage d'une maison voisine. Sa vie entière est entassée là sous forme de gravures encadrées, de statuettes qui lèvent les bras, de fleurs en plumes que la poussière arrose. Il y a aussi des tables, des commodes, des fauteuils et des vases qui se sont résignés depuis longtemps à rester vides.

Madame ouvre des tiroirs, cherche des photos, les trouve. Elle les pose devant moi, m'interdit d'y toucher, se relève pour revenir avec une loupe plus grosse que l'autre. Elle se rassied, s'empare avec précaution du paquet de photos et les vérifie une à une avant de me les montrer :

– Là, tu vois, c'est moi dans *Faust*, à Turin.

Une autre :

– Et là, quel beau costume ! *Samson et Dalila*.

Elle me montre un joli petit garçon :

– C'est moi en travesti dans *Guillaume Tell*.

Elle s'attarde moins longtemps sur une photo d'elle dans la rue : elle est jeune, il y a des arbres et beaucoup de feuilles aux arbres et des automobiles qui rassemblent à des bateaux.

Je suis assis à côté d'elle et je m'efforce de me tenir très droit. Madame me regarde et sourit. J'ai des courbatures. Je soutiens le regard de Madame. Je l'aime.

– Allez, maintenant il faut que tu rentres !

Dehors il fait noir. Je zigzague entre les poubelles et les rats. Je me dépêche. Je me suspendrai encore au linteau de la porte pour grandir, pour grandir. Un soir un rat m'a mordu. On me fit des piqûres et tout. J'en ai gardé une peur affreuse des rats, que j'ai étendue aux souris de toutes couleurs et toutes dimensions.

Je n'ai pas beaucoup grandi mais quelques années plus tard, j'ai cessé d'être un gosse à mes yeux. Feignasse ? J'ai travaillé tous les jours. Et je suis passé comme tout le monde par une première pollution nocturne qui m'a terrifié : dans la nuit, ma main tournait autour d'une matière inconnue, chaude et poisseuse. Je me persuadais que c'était bel et bien du sang. Je n'osais ni rallumer ni rien : je gardais les yeux ouverts dans le noir et je finis par me rendormir.

Ensuite je débutai sur scène ! À l'Opéra de Marseille. J'étais distribué dans la Bacchanale de *Samson et Dalila*.

Je me maquille tout seul en faisant fi des conseils. Je m'applique du fond de teint bronzant sur le torse, j'en mets trop et pas assez : je finis par ressembler à une illustration de livre de médecine : exemple-type pour dermatologues d'un cas relativement rare d'eczéma généralisé !

Quant au visage, à force de me charbonner les yeux, je m'étais fait la gueule patibulaire d'un comparse de Laurel et Hardy. Et encore : ils n'auraient pas osé en faire tant !

Une habilleuse avait déposé mon « costume » sur la chaise : une peau de panthère. Ce n'était sûrement pas de la panthère, d'ailleurs. À demi nu, cette peau de

panthère drapée sur l'épaule, je risque une première apparition en coulisses : on étouffe des rires devant ce Tarzan de poche.

Le vin est tiré. J'attends sagement le début de la Bacchanale. Je ne suis pas seul : le trac m'a rejoint. Un machiniste me pousse : « Hardi petit ! T'inquiète pas : ce qui compte sur le plateau, c'est le regard ».

Sur scène, on est bien. Il fait chaud. Les lumières me montrent et m'aveuglent. Il y a un grand trou noir qui est tantôt amical, tantôt hostile mais toujours attirant. Dangereusement. Amoureusement.

Je sais que dans ce trou noir, il y a Madame. Elle est dans la salle. Demain elle me dira : « Travaille ! » et elle ajoutera « Feignasse ! ».

Quand je quitterai Marseille, elle m'embrassera très fort et me donnera un dernier conseil : « Travaille ! » Oui : *travaille* tout court, plus de *feignasse* ! Elle ajoutera : « Tu n'y peux rien si tu es mal foutu, mais tu as un saut formidable et tu sais, un homme qui danse, il faut qu'il saute. »

Mais entre-temps, je suis toujours à Marseille. Je continue d'assouplir mes pieds en les malaxant, en les coinçant sous la monture du lit. Je continue de travailler sous les coups de canne et les sourires. Madame m'invite encore chez elle, me remontre les mêmes photos mais dans un autre ordre. Nous contemplons son vieux phono à pavillon qui est encore plus silencieux que le piano droit du studio. Je continue de m'insulter dans mon miroir et de rêver à des mises en scène où je convoque vingt, trente, quarante figurants que je ne peux pas encore revêtir de peaux de panthère puisque je n'ai pas encore vécu ça, mais que je peux faire bouffer tout crus par une lionne blessée qui ne meurt pas. Au tableau suivant, la lionne est conduite dans le Walhalla par la Walkyrie. Changement de décor à vue : le Walhalla est ma chambre où je recueille dans mon lit les deux arrivantes, et pour leur faire de la place, je dormirai par terre.

\*\*\*

[...]

## 5

Ayant fait de la danse ma raison de vivre, je l'ai prise au sérieux. J'ai été tout de suite frappé par un divorce : celui qui existe entre le travail exigé par les professeurs et fourni par leurs élèves (jusqu'à la dévotion) dans les studios de danse, pendant les classes, et le n'importe quoi sclérosé qui régnait dans les spectacles de danse quand j'étais jeune. On avait fait de la danse (et « on » est facile de savoir qui et quand) un art mineur, un art décoratif, un divertissement. J'évoque bien sûr la situation de la danse en Occident : ce n'est pas non plus par hasard que c'est en Occident que la danse a foiré, parce qu'il n'y a pas que la danse qui a foiré et qui fut caricaturée.

J'ai pris la danse au sérieux parce que je crois que la danse est un phénomène d'origine religieuse. Et ensuite un phénomène social. Mais la danse est avant tout religieuse. Tant que la danse sera considérée comme un rite, rite à la fois sacré et humain, elle remplira sa fonction. Si on en fait un divertissement, la danse n'existera plus et il y aura quelque chose qui ressemblera à un feu d'artifice ou à un défilé de majorettes ou à une partie de billard électrique, mais ce ne sera pas de la danse. Dire ceci dans les années quatre-vingt donne l'air d'enfoncer une porte ouverte, mais cette porte était verrouillée dans les années cinquante.



Une certaine religion chrétienne, au nom de Dieu sait quel tabou, quelle honte apeurée devant l'enveloppe charnelle de l' « âme », a refusé la danse au moment où cette même religion inspirait les cathédrales ! Coupée de la religion dont elle doit vivre, la danse occidentale, condamnée à cause de la « chair », s'est réfugiée, précisément dans la chair : elle est devenue une succursale de la galanterie. Loin de la religion, elle s'est faite mondaine, au pire sens du mot. Louis XIV créa l'Académie royale de musique et de danse. Parrainée par un roi, la danse naissait, mais où ? Dans les cours, dans les salons...

Elle naissait avec un énorme retard. Les autres arts n'avaient jamais été étouffés. La danse devait en même temps renouer avec ses origines et aller de l'avant en balbutiant, quand l'architecture européenne avait déjà vu se succéder le roman et le gothique, quand toute la grande peinture vénitienne avait donné ses fruits, un Rembrandt aussi, quand Monteverdi, Vivaldi étaient déjà morts...

Au lieu d'aller de l'avant, cette pauvre danse aggrave son retard ! Elle est kidnappée par la grivoiserie bien pensante de bourgeois placides, par la futilité d'une noblesse sainte nitouche et par le pharisaïsme des esthètes. La danse est traitée comme les pieds des femmes chinoises : rapetissée, amoindrie. C'est mièvrerie et compagnie. Et ça a duré longtemps puisque ce n'est pas encore tout à fait fini.

La danse du XIX<sup>e</sup> siècle est assignée à résidence dans des « ballets », où elle sert à enjoliver une intrigue, où elle est mariée de force à d'autres arts. Voilà : pendant des siècles, la danse n'a pas eu une existence autonome. Il s'agissait d'illustrer le récit mignard d'un écrivain de deuxième ou troisième ordre, mis en valeur par une suite de numéros musicaux eux aussi de deuxième ou quatrième ordre, dans des décors qui relèvent de l'esthétique de la boîte de chocolat. Telle fut la danse du XIX<sup>e</sup> siècle !

Où est passé, là-dedans, le rite ? Le besoin de communion dans les deux directions, horizontale et verticale, sacrée et sociale ?

Quand Diaghilev arriva avec les Ballets russes au début de ce siècle, ce fut une révolution. Mais une révolution esthétique. Or, la danse attendait une révolution éthique. Cette révolution esthétique, ce n'était déjà pas si mal ! De grands musiciens comme Stravinski composaient enfin pour la danse. De grands peintres, Picasso, Derain, Braque, s'occupaient des décors et des costumes. Il y eut aussi l'étonnant décorateur Léon Bakst (j'attends avec impatience le film qu'on annonce souvent et qu'on ne tourne jamais, sur la vie de Léon Bakst qui sera incarné par Mick Jagger).

Diaghilev a aussi montré des interprètes qui n'étaient plus de gracieux pantins mais des êtres émouvants et forts. Surtout Nijinski, bien sûr, lequel était interprète et chorégraphe.

Diaghilev travaillait pour étonner Paris, pour séduire Paris, pour choquer Paris. C'est un peu court.

Il fallait redécouvrir la danse la plus universelle, la danse qui ne s'est pas coupée de ses origines religieuses, c'est-à-dire toutes les danses du monde entier *sauf* la danse d'une certaine société dans une certaine partie de l'Europe. Il fallait redécouvrir et vivifier la tradition chorégraphique universelle.

Cette renaissance de la danse, cet épanouissement s'accomplit au moment où l'Europe s'avise enfin de respecter l'art et les langages des autres continents. Les peintres et les sculpteurs ont ouvert la voie en s'inspirant de l'art nègre. La musique viendra plus tard, et ce sera la découverte des musiques orientales, du Japon, de Bali, de l'Inde. Enfin, la vogue extraordinaire que rencontrent depuis une vingtaine d'années les troupes de danse venues de pays lointains, qu'il s'agisse de folklore russe ou du *kathakali* hindou.

Le public occidental a senti inconsciemment le grand besoin qu'il avait d'une danse non vidée de sa substance. Les jeunes qui se rassemblent en tâtonnant à travers le rock ou la pop music ou le « disco » à la recherche de rites nouveaux, ont raison. Chaque époque doit créer ses rites. Les rites de nos parents sont devenus froids et sans significations.

Le renouveau de la danse n'est plus un problème esthétique. On se trouve en présence d'un besoin bien plus profond. Ce qui est en jeu, c'est une question sociale, une attitude spirituelle.

La danse n'a plus rien à raconter : elle a beaucoup à dire !

Je parle de ce qui me tient à cœur. La danse, je le crois absolument et chaque jour d'avantage, est l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Quand je l'affirmais il y a vingt ans et plus, on me riait au nez. On disait : « Béjart, ça va pas dans sa tête, c'est un pauvre gars qui essaie de mettre sur pied de petits ballets qui n'intéressent de toute façon personne ! » En même temps, à l'Opéra de Paris, il y avait de la danse le mercredi, ça se traînait devant des trois quarts de salle. Quand une compagnie importante venait à Paris, il y avait huit jours avec du monde si c'était la troupe de Cuevas, et quand c'était Martha Graham, au bout de dix jours il y avait entre vingt et trente personnes dans la salle chaque soir. Je le sais : j'y allais. Quand le New York City Ballet venait à Paris, ça durait trois soirs, c'était loin d'être plein, les gens restaient de glace. Bon. C'était plutôt mal parti, semblait-il, mais j'étais sûr et certain que la danse était l'art de notre siècle.

Il y avait le sport, il y avait le cinéma. Il y avait le corps et le rêve : la danse allait proposer des performances sportives, mais en associant le mouvement physique, la performance, à une émotivité. Et en donnant des choses à voir. Des images. Les gens ont besoin d'images, ils ont besoin d'émotion, de lyrisme. La danse permet de mélanger

un plaisir esthétique, un plaisir dynamique et un plaisir émotionnel. Un minimum d'explications, un minimum d'anecdotes, et un maximum de sensations.

Aujourd'hui, je constate que partout, les spectacles de danse sont suivis par le public. Chaque fois que nous jouons en tournée dans telle ou telle grande ville, il y a en même temps trois ou quatre autres compagnies, et c'est plein partout. C'est un phénomène qui dépasse la réussite personnelle de Monsieur X ou de Monsieur Y, c'est devenu le phénomène de la danse au XX<sup>e</sup> siècle.

Il ne faut pas en rester là. Tout ce qui n'augmente pas diminue. Il faudra bien qu'un jour tout le monde danse.

À force de voir les gens réagir à mes spectacles (je ne parle pas de réactions esthétiques, de ceux qui aiment et de ceux qui n'aiment pas : je parle d'une réaction beaucoup plus forte, je parle de ceux qui reviennent plusieurs soirs de suite, qui regardent les différents danseurs danser le même rôle), j'ai vu qu'on n'était plus du tout dans le domaine de l'art. J'ai l'impression que les spectateurs sont un peu jaloux : ils voudraient être danseurs, eux aussi.

C'est de l'utopie en plein, si on veut. Pour danser comme mes danseurs, il ne faut faire que ça tous les jours. Mais il n'y a pas que cette danse-là. Il ne s'agit pas de se mettre à enseigner la danse classique dans toutes les écoles. Je n'y crois pas. D'abord, qui va l'enseigner ? Il faudrait tellement et tellement de professeurs, et on aura toutes les vieilles danseuses ratées qui prendront inconsciemment ou pas leur revanche : « Moi, de mon temps, je faisais trente-six fouettés. » Le résultat sera que les élèves fuiront la danse ou attraperont des inhibitions et un complexe d'étoile mort-née.

Il faut avant tout découvrir une méthode d'enseignement. J'ai un peu cherché dans ce sens. Il faut inventer une danse qui libère les gens sans leur donner l'impression

qu'ils dansent moins bien que des professionnels. Il faut éliminer l'envie, la comparaison.

Tous comptes faits, je n'aurai vécu que pour la danse. Pour la décrasser. Et pour cette expansion de la danse, pour que vienne au jour ce besoin, cette volonté : qu'il y ait de la danse et qu'elle occupe sa place. Laquelle ? La première. À mon avis.

[...]

23

[...]

Dans *Notre Faust* (« notre » parce que je le partageais avec ces jeunes qui travaillaient avec moi), je fus à la fois un vieux cabot et un figurant naïf, un homme berné et un rêveur qui pleure, un meneur de jeu et un grand sentimental à genoux.

Je mélangeai sans transition les principaux mouvements de la *Messe en si* de Bach à des « milongas » et des tangos argentins que Donn m'avait rapportés d'un séjour qu'il venait de faire à Buenos Aires. Faust et Méphisto dansaient le tango, mais pour finir, Faust se rachetait sur l'*Agnus Dei* chanté par la voix de haute-contre d'Alfred Deller.

Et une autre voix martelait : « Continue, Faust, continue ! » On veut arrêter l'instant qui passe : dérision. Un instant n'est là que pour féconder le temps, pour engendrer un autre instant. Moi aussi je ne suis qu'un instant. Je n'aurai été qu'un instant dans la vie d'autrui. Toute cette montagne d'efforts pour chaque ballet auxquels

des spectateurs ne se décident à assister qu'en dernière minute, peut-être parce que leur télévision est en panne ! Ce n'est pas mon problème. Il faut que je continue pour mourir et renaître – et il ne s'agit pas d'un cercle vicieux. Au contraire, c'est un parcours fléché.

Au bout d'un tel parcours, peut-être ne rencontrerai-je qu'un petit miroir où je découvrirai enfin que je ne ressemble pas à celui que, paraît-il, je suis.

J'envoie au lecteur (sur le même papier) un faire-part de deuil et un faire-part de naissance. Je viens de naître. Tout un travail intérieur est déjà fait en moi : la gestation est terminée. Qui serai-je ? On sait que les bébés mettent du temps à se découvrir dans une glace : ils croient d'abord qu'il s'agit d'un autre.

J'ai monté un ballet en trois jours. Il s'appelle *Life*. J'étais à Paris et il me manquait quelque chose pour les programmes de New York où nous partions la semaine d'après. J'ai croisé par hasard Jean Babilée dans un studio. J'ai tout de suite eu envie de créer quelque chose pour lui. Je lui ai demandé son nouveau numéro de téléphone et je l'ai appelé le lendemain matin : « Tu es libre ? Viens à Bruxelles, on travaillera ensemble, on n'a qu'un minimum de temps et tu partiras pour New York avec nous. » Jean est un danseur et un chorégraphe de ma génération, mais il a l'air d'avoir dix-sept ans. On a travaillé très vite, lui, moi et une fille étonnante qui est dans la compagnie depuis quelques années sans que je lui aie jamais rien fait faire de spécial : Cathy Dethy. J'ai utilisé du silence, quelques percussions et de brefs extraits d'une partita de Bach pour violon seul. Une structure en tubes de métal a joué le rôle d'un troisième personnage (abri, couloir, miroir et partenaire) tempérant de sa géométrie affable les meurtrissures et les espoirs d'un homme seul sans symphonie.

Babilée déchira l'espace de la scène comme d'autres vous déchirent le cœur.

Faire ce ballet si rapidement et avec aucuns moyens, après tant de spectacles « lourds », c'était une lune de miel succédant au service militaire. J'étais heureux comme tout. Je me rendais compte qu'il me suffisait de trois fois rien là où des gens comme Fellini ou Resnais attendent des années avant de pouvoir commencer à s'exprimer. Quand je dis trois fois rien, c'est tout le contraire : il me suffit d'avoir des interprètes qui veuillent bien me bouleverser en me dévoilant techniquement leur vie, leurs cicatrices et ces choses sur eux-mêmes qu'ils ne savent pas et que j'ignore autant qu'eux mais que la danse repère très vite, elle qui vous découpe quelqu'un mieux que tous les scalpels du monde.

*Life*, travaillé sans tambour ni trompette, cadeau immérité que ma vie me donne pour marquer quel renouveau occulte, est un ballet où je me sens à la fois très présent et complètement chassé. Responsable et exclu. C'est la même chose avec ma vie toute entière – et je tiens par-dessus tout à ce mot, le plus beau que je connaisse : *Vie, Life*. Je suis exclu de mon passé. Je suis responsable de mon avenir.

\*\*\*

Je n'aurais jamais pu me résoudre à fouiller le passé pour écrire ma vie. C'est François qui m'y a décidé et qui a pris les devants.

Lorsque j'ai vu son film : « *Je t'aime, tu dances* » où je joue le rôle principal, j'avais l'impression en me voyant sur l'écran de le reconnaître, lui ; lorsque j'ai créé le ballet *Mathilde*, il m'a dit qu'il aurait pu en être l'auteur, l'interprète, le voyageur qui ne tient à la terre qu'à un fil (celui du téléphone certainement).

« Un instant dans la vie d'autrui »... Dans cette biographie, quelle a été la nature de notre collaboration ? Nous le dirons peut-être un jour. Je ne ferai que répéter le mot de Montaigne au début du livre : « Parce que c'était lui, parce que c'était moi. »